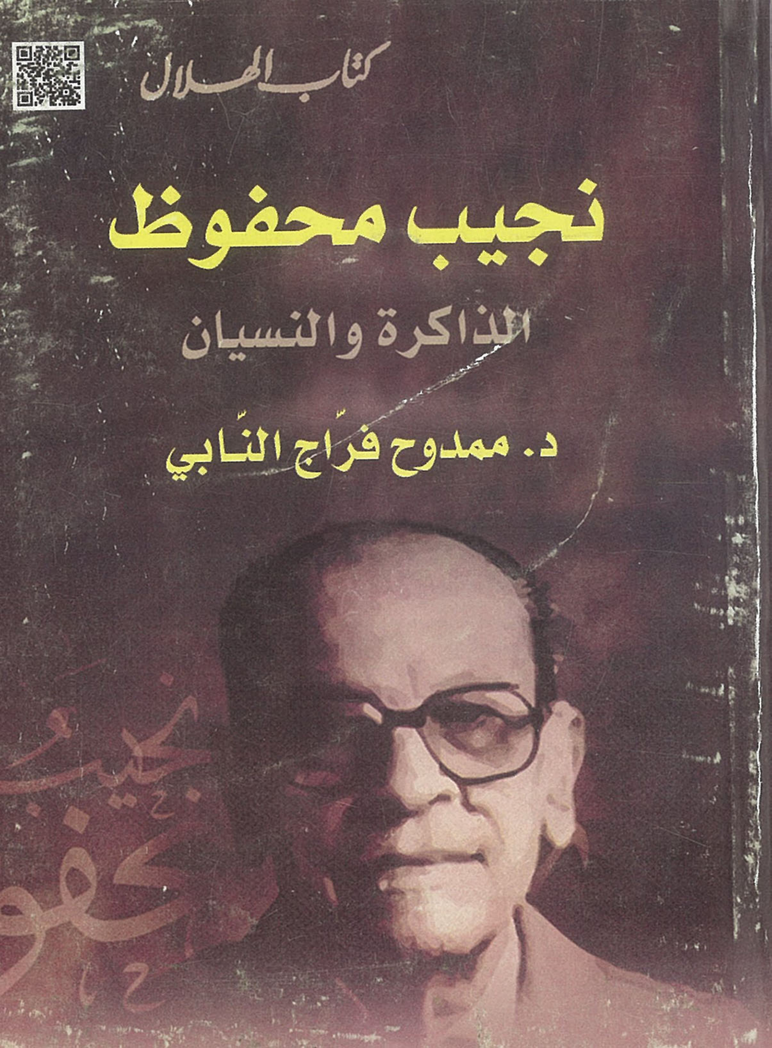

كتاب الهلال
نجيب محفوظ
الذاكرة والنسيان
د. ممدوح فرّاج النّابي
نجيب محفوظ

سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة
غالي محمد

رئيس التحرير
سعد القرش



مدير التحرير
أحمد شامخ

المستشار الفني
محمود الشيخ

مستشار التحرير
محمد رضوان

نائب مدير التحرير
حنان شعيب

سكرتير التحرير
صلاح زبادي

الإدارة

القاهرة: ١٦ شارع محمد عزالعرب بك (المبتديان سابقا)

ت: ٢٣٦٢٥٤٥٠ (٧خطوط).

المكاتبات: ص.ب: ٦١العتبة.

القاهرة. الرقم البريدي ١١٥١١

. تلغرافيا: المصور. القاهرة

ج.م.ع.

تلكس:

hilal u n ٩٢٧٠٣ Telex

فاكس: FAX: ٣٦٢٥٤٦٩

تصميم الغلاف: محمود الشيخ

ثمن النسخة

سوريا ١٢٥ ليرة -

لبنان ٨٠٠٠ ليرة -

السعودية ١٢ ريالا-

البحرين ١,٢ دينار-

قطر ١٢ ريالا -

الإمارات ١٢ درهما -

اليمن ٤٠٠ ريال -

فلسطين ٢دولار

الاشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٩٦,٠٠جم داخل جمهورية مصر العربية تسدد مقدماً نقداً أو بحوالة بريدية غير حكومية- البلاد العربية ٤٠ دولاراً - أوربا وآسيا وأفرقيا ٤٥ دولاراً - أمريكا وكندا والهند ٥٠ دولاراً - باقى دول العالم ٧٥ دولاراً

القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ويرسل لإدارة الإشتراكات بخطاب مسجل كما يرجى عدم إرسال عملات نقدية بالبريد

الإصدار الأول / يونيو ١٩٥١

البريد الإلكتروني، helalmag@yahoo.com

طبع هذا العدد بأحبار باكين



الكتاب: نجيب محفوظ.. الذاكرة والنسيان
المؤلف: د.ممدوح فراج النابى
التصنيف: كتاب
الناشر: كتاب الهلال - دار الهلال
رقم الإيداع: ٢٠١٥/٢٣٦٢٧
الترقيم الدولى: 978-977-07-1736-3

نجيب محفوظ

الذاكرة والنسيان

د.ممدوح فراج النابى

دار الهلال

إهداء إلى:

أمّي

وفاءً وعرفاناً واعتذاراً

شكر

إلى الأستاذ الدكتور حسين حمودة

لولا دعمه وثقته لشخصي ما كان هذا الكتاب

فله التقدير والشكر بقدر ما مدَّ وأملَ... وعليّ

الاعتذار عن الخطأ

مُقدمَــة

تبدو الكتابة عن قامة مثل نجيب محفوظ مجازفة محفوفة بالمخاطر؛ لأسباب عدِّة منها ما هو متصلٌ بمكانة الأديب الكبير الذى ذَاعَ صيته وإبداعه فى الآفاق بعد تتويجه بنوبل فى الآداب عام ١٩٨٨، ومنها ما هو راجعٌ للاهتمام الكبير الذى وَاكبَ نتاجاته الإبداعيَّة، وهو ما حَدَا بلويس عوض لأنْ يصفها بـ «كورس النقاد»، وقد جاءت المُقَاربات لها متنوِّعة حاوية لكافة المناهج التى أفرزتها النظرية الأدبيَّة على مدار تاريخها. لكن الأهمّ من هذا كله هو ثراء العوالم القصصيَّة، وعلاقاتها المتعدِّدة التى تجعل منها أُفقًا قابلاً للتفسير وحمّالاً للتأويل المتعدِّد، وهو ما يدفع إلى رحابة فى التفسير والتحليل. ومع كون الأسباب السَّابقة قد تكون حائلاً يعوق الباحثين الجددُ عَن الاقتراب من العوالم الإبداعيّة عند نجيب محفوظ، إلا أنّها فى الوقت ذاته بمثابة الحافز لمواجهتها وَدافعً إلى إعادة قراءة نتاجاته، وِفْقَ سياقات جديدة، فرضتها تلك الدلالات التى تولَّدت وأفرزتها قراءة النصوص مما جعلها صالحة لكل زمان ومكانٍ.

فالمَيْزة التى اتّسمَ بها إبداع نجيب محفوظ خاصة ـ وهى ما ساهمت إلى حدٍّ بعيد فى أن يُحافظ على ديمومته وتهافت الطلب على قراءته، رغم اختلاف السياقات الثقافية والسياسيّة والاجتماعيّة التى تولّدت فيها نصوصه، وكذلك اختلاف الأجيال والأذواق الأدبيّة ـ هى تجاوز إبداعه لزمكانيته وقابليته للتأويل والتفسير الجديديْن، مع إعطاء دلالات تحيل إلى وقتنا الراهن رغم اختلاف زمن الكتابة، وهى الصِّفَة التى تدفع بإبداع نجيب محفوظ للقمّة والريادة دون منازع، وتجعله مُحلِّقًا بتعدّد دلالاته واتساع رؤاه، وتشابُك قضاياه مع انشغالاتنا الحالية بتنوِّعها سياسيًّا واجتماعيًّا وإيديولوجيًّا، رغم ما تطرحه المكتبة العربيّة من كتابات جديدة، لكن ظلّت (وتظلُّ) إبداعات محفوظ بمثابة الذَّاكِرة الحيَّة والأمِينة، على تاريخنا الوطنى بنضالاته وإخفاقاته وانتصاراته، وبتغيُّر(أو انحراف) مساراته السِّياسية والأيديولوجيّة وهو ما أوقعنا فى مآزِق كبيرة وجسيمة كانت كتاباته نبراسًا لتفادى الانزلاق فيها، لكن ـ للأسف ـ لم يلتفت القائمون إلى بصيرته الثاقبة التى كانت ترسم بعناية فائقة مآلنا الحالى (راجع حُلم ٦٠، ٢٠٢ من

أحلام فترة النقاهة) وتحذيراته كما تجلّت فى نهاية «رادوبيس» حيث السّهم الطائش مجهول المصدر الذى حَاد عن هدفه، فى إشارة إلى إمكانية إصابته الهدف لو تضافرت الجهود كما تجلّى بصورة واضحة فى «كفاح طيبة»، أو حتى تلك الدلالات التى قصدها من رمزية التوت والنبوت فى «الحرافيش» والتى سجَّل فيها قصّة الضمير الإنساني، فى إشارة واضحة، إلى أن مثل هذه الأمة لن تحصل على حريتها المرجوة، إلا بقوة العلوم والاستنارة، أو إعلانه إلى أن رحلة الإنسان للبحث عن الحرية والعدل والجمال، لا تتحقّق إلا بالإنسان نفسه، وسعيه لهذا من خلال التسلُّح بقوة العلم، والتشبُّع بالقيم الروحية، التى تبعثها الأديان فى نفوس البشر، وبالحوار المستنير مع الآخر وقبوله كما رأينا فى «رحلة ابن فطومة»، وأيضًا كانت بمثابة الرِّوايَة «الصَّادقة» والرَّاوية «الأمين» لواقعنا الاجتماعى والتغيُّرات التى لحقت به وبمساره الديمقراطى والتحرّري، كما ظلّت هذه الإبداعات على تنوِّعها وثرائها بمثابة حائط الصّدِّ المقاوم لتغريب الهُوية وطمسها فى بعض حالاتها على نحو ما كانت الثلاثيّة الاجتماعيّة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، وقبلها

الثلاثيّة التاريخيّة (عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة)، شاهدة على النسيج الوطنى وتكاتفه من أجل هدف وحيد هو الاستقلال والحصول على الحرية، وأيضًا إكسيرًا مقاومًا للنسيان، لكلِّ شيءٍ بدءًا مِن ذاكرتنا وانتهاءً بنكران الجميل.

المتأمل فى مسيرة نجيب محفوظ لا يجدُ عُدولا له عن آراء قالها مثل غيره من الكُتَّاب، بل تَمَسُّكًا بمواقفه وتصميمًا باستماتة على هذه الآراء، حتى ولو كانت فيها مخالفة لنظام حاكم آنذاك بعكس غيره مِن الذين يتلوّنون بين عشية وضحاها. وقد عكست الحالة الثورية التى تعيشها مصر بعد يناير ٢٠١١، ما يؤكِّد هذا فالأمثلة كثيرة والمُتَلَوِّنون كُثرٌ، والمتحلِّلُون أَكْثَرُ. وقد كان هذا من جملة الأسباب التى تجعل مِن نجيب أقصد إبداعه؛ حيويًّا وطازجًا وصالحًا لغير سياقه التاريخيّ، بل يتجاوزه إلى المستقبل ويستشرفه فى مواضع كثيرة. هذه الخصّيصة ضمن جملة الخصائص التى تُمَيِّزُ إبداع محفوظ وتجعله قادرًا على استيعاب كَافة المتغيّرات الحياتية، وقالبًا قَابِلًا للتشكُّلِ عَبْرَ كافة المناهج النقدية، وفى ذات الوقت قادرًا على استيعاب الأشكال الفنيَّة القديمة والحديثة، ومن ناحية أخرى استثمارها وتطويرها لما يخدم

هدفه وأغراضه. كلّ هذا يُعَزِّز مِن ثراء عوالم نجيب محفوظ، ويؤكد على عمق أفكاره رغم ما يبدو من سهولة وبساطة بادية للقارئ العادي، إلا أنها تحمل من الجِدَّة والأصالة ما يسمه بالفرادة والتميّز.

وهذه الدِّرَاساتُ التى كُتِبَت على فترات مُتَبَاعِدَة، إلا أنّ محورها واحدٌ هو إبداع نجيب محفوظ والقضايا التى عالجها فى كثير من نصوصه؛ كمقاومة الاستبداد، والسعى للتحرر والاستقلال والحرية، والعدال والجمال ....إلخ. تتناول نماذج مُنتخبة دالّة من مُجْمَل إبداعه، بالقرءاة والتحليل والدرس وإن كانت فى الحقيقة جاءت كهدف لتأكيد الخصّيصة التى تميّز بها أدب محفوظ، مِن جَوانبٍ شتى لا تبدأ عند الموضوعات التى تناولها إبداعه برمته، أو حتى الأشكال التى جرَّبها فى كتاباته، فقد أثبت فى تعدُّد الأشكال التى وَظَّفَها كما يقول صلاح صالح أنّه «أب للرِّواية العربيّة الحديثة»، وإنما من خلال قراءة النُّصوص قراءة سسيولوجيَّة جماليّة، لاستنباط علاقة النَّص بواقعه تارة وأيضًا بالسُّلْطَة أيًا كانتْ هذه السُّلْطَة سياسيِّة كما فى رواية «الكرنك» أو اجتماعية مثل سُلْطة الأمَّ تارة أخرى على نحو ما هى ظاهرة فى رواية «السّراب».

فنجيب حالة خاصّة فى هذا مثله مثل الأعمال الرِّوائيّة الخالدة لجوركى وتولستوى وبلزاك وشيكسبير. نعم، نجيب ليس بأقل مِنْ هؤلاء فى شيء بل هو صِنْوهم، فأعماله مازالت خالدةً ومتجدِّدةً، فما أن تقرأ أى عملٍ لنجيب مع اختلاف السِّياق الثقافى والتاريخى الذى أُنْتِجَ فيه، فإنك تفاجأ بالمستقبل يطلُّ من بين جنباته. بل إن رؤاه التى هدف إليها وحَمَّلَها لأبطاله فى أعماله، هى نفسها التى يتحاور حولها المتفلسفون والسياسيون والنُّخب، أليست قضية الديمقراطية والحرية التى ناقشها نجيب محفوظ فى أعماله بدءًا من «عبث الأقدار» إلى آخر عمل «أحلام فترة النقاهة»، هى نفسها التى يتناقش حولها الآن مَنْ يدّعون بالنخبة ويدورون حولها، والأمثلة على هذا كثيرة.

★★★

جاء الكتاب فى ستة فصول، تناولتْ قضايا مختلفة عالجها نجيب محفوظ عبر نتاجه الروائي، فدَرَسَ الفصل الأول، البنية التشكيلية والرمزية لأحلام فترة النقاهة، مُعْرِضاً لأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين أصداء السيرة الذاتية، وكيفية تشكيل هذه الأحلام، وما الرّسائل التى حملتها

الأحلام. أما الفصل الثاني، المعنون بـ استلهام التراث: النص الرحليّ، فتعرض لواحدة من أهم القضايا التى كانت شاغلاً لنجيب محفوظ طول حياته، وعلى امتداد نتاجه الرحب، ألا وهى قضية العدالة والبحث عنها، من خلال دراسة رواية «رحلة ابن فطومة»، وفى الجزء الأوّل من الفصل نُوقِش كيفية استلهام نجيب محفوظ للتراث عبر النّص الرحليّ، والعناصر التى اعتمد عليها محفوظ فى بناء نصه، والأخرى التى تجاوز عنها، مُتحدثًا عن دوافع الرحلة والنتائج التى اهتدى إليها محفوظ، والتى تمثّلت فى أنّ الأخذ بالعلم والاستنارة هما السّبيل الوحيد لتحقيق العدالة. أما الفصل الثالث، فتعرض لمعالجة نجيب محفوظ للتاريخ؟ وقد جاء عنوانه أشبه بصيغة تساؤل هكذا: الرواية التاريخية تمثُّل أمّ تجاوز للواقع؟! تمّ التمهيد له بمقدمة نُوقِشَ فيها الوعى بالواقع وضرورة العودة للتاريخ، ودراسة العلاقة بين التاريخ والسّرد، ولماذا يلجأ الروائى للتاريخ؟ محللًا الثلاثية التاريخيّة وكيف استطاع محفوظ عبر ثلاثيته التاريخيّة أنْ يُقدِّم خارطة الطريق للتخلّص من الاستعمار، وأن هذا جميعه لا يتأتى إلا بكفاح أبناء الوطن، دون انتظار المُخلِّص مِن الخارج، مع التأكيد

على أهمية الوعى بأساليب التحرّر الممكنة، فالخلاص الذى سعى إليه محفوظ يأتى بيد المصريين وبتضحياتهم، ومدفوعًا بالروح الوطنية الأصيلة. أما الفصل الرابع «سعيد مهران ومقاومة استبدادية المجتمع فى "اللِّص والكلَاب"» فكان بمثابة الجواب عن لماذا أخفقت الثورة المصرية فى يناير ٢٠١١؟! كان جواب الإخفاق ـ مع الأسف ـ حاضرًا عند نجيب محفوظ كما فسّر من قبل فى أسباب انحراف ثورة ١٩٥٢ عن مسارها، والغريب أن الجواب فى الماضي، ما زال صالحًا فى الزمن الحاضر، وهو ما يمثِّل دليلاً آخر على حيوية وديمومة نصوص محفوظ، وأنها تتجاوز أزمنة كتابتها. كما أن أسئلته حاضرة وصالحة لكلّ زمانٍ ومكان. أما الفصل الخامس «التَّحَرُّرُ من سُلْطَةِ الأُمِّ فى رواية السَّرابِ» فرغم أن الرواية تتجه إلى التحليل النفسي، إلا أنها فى أحد جوانبها المهمة أظهرت انتقاد محفوظ للأرستقراطية المتوراثة عن النموذج التركي، عارضًا لصور انهيار هذا النظام، وتشرذمه، وفى الفصل السادس والأخير «فى انتظار جودو (المخلِّص) وتعدُّد الرؤى» تمّ تحليل رواية «الطريق»، مُتَّخِذًا مِن التعدّد الذى هو سمة الرواية مع قصرها النسبي، وسيلة للكشف عن الرؤى

المتعدِّدة فى أدب محفوظ، على كافة المستويات، وكيف كانت بمثابة الثراء لعوالمه المتعدِّدة، سواء على مستوى الشكل الذى اتخذه محفوظ، أو حتى على مستوى القضايا التى عالجها، التى مالت فى أحد جوانبها إلى قضايا وجودية كما هو واضح فى مسألة الجبر والاختيار وغيرها، كما كانت الرواية دعوة صريحة من محفوظ للبحث بمعناه المُطلق؛ عن المعرفة وعن الإيمان وعن اليقين... إلخ.

كما كشفتْ هذه الدِّرَاسَات رغم عدم سيرها فى خطٍ زمنى كرونولوجى فى مَسيرةِ نجيب محفوظ، عن رؤية نجيب محفوظ السِّياسية ومواقفه إزاء التحوّلات التى مرَّت بها مصر عبر تاريخها العريض، وكيف اتِّخذَ من هذا التاريخ الضَّارب فى القدم دليلاً ومرشداً لحاضر مصر ومستقبلها، وهو ما يُفسِّرُ سِرّ خُلود إبداع نجيب محفوظ، وقدرة هذا الإبداع ـــ رغم اختلاف سياقاته التاريخيِّة والثقافيِّة المُنْتَّجَة فيه ـــ على التعبير عن الحدث لا فى زمنيته بل بتجاوزه إلى المستقبل، كما كشف هذا النص الذى نحن بصدده، عن قدرة نصوص محفوظ بأن تتجاوز سياق زمنها التاريخى إلى أزمنة أخرى بعيدة عنها، ومع هذا تنطبق عليها كأنها كُتبت فى سياقها.

وهذا ما يفسِّرُ سِرّ طزاجة إبداع محفوظ، وتوالى قراءاته، وتعدُّد نشر طبعاته.

ومن ثمَّ لا نُغالى إذا قلنا: إنَّنا إزاء حالة خاصّة من حالات الإبداع قَلّمَا تتكرَّر فى إبداعنا المعاصر، لما لا؟! وتجربة الكتابة عنده كما يقول الغذامى الذى قَرَنَهُ بالجاحظ فى مواجهة النَّسَق المُتَشْعِرن فى ثقافتنا«هى عملُ وَاقعيّ وَتمثيلُ معيشيّ يوميّ» فقد عبَّر بالمجاز السَّردى عن الواقع، وهذا المجاز الذى يعرِّى ولا يُغَطى كما يقول الغذامى «هو مجازٌغير خياليّ ولكنه نقدى وتلقائي، وعبر تلقائيته النقدية، فإنه يشخِّصُ الدَّاءَ، ولا يُسَمِّى الورمَ شَحْمًا - كما ادَّعَى الفحول - ولكنه يُعلن عن العِلَّة ويمنحها اسماً».

هذا هو نجيب محفوظ، وهذا هو إبداعه، بَقيَا وسيبقيان، رغم أَنْفِ المُتَحَذْلِقِين والنّفْعِيين والمُتَحَوِّلِين، الذين استفادوا استفادات جَمَّة مِن الرَّجلِ دون أنْ يبذلوا جَهْدًا ليردّوا له ما أَغْدَقَ عليهم به فى حضرته، أو حتى يَرُدّوا عليه بضاعته أو بَعْضًا منها، لكن تبقى جملته الأثيرة تتردَّد وكأنَّها بمثابة الفِعْلِ المُحَرِّضِ (والمُؤَنِّب فى الوقت ذاته) ضدَّ تخاذُلنا فى حقِّ

قيـمـة الرّجُلِ وربما تنكُّرنا له، بأنَّ «آفـةَ حـارتنـا النسـيـان»، ويمكننا أنْ نقـولَ تَتـمـَّـةً لقـوله و«آفـة مـُؤسـسـاتنـا الجُـحـود والنُّكْرَان والإهْمَال».

ممدوح فرَّاج النَّـابى

العويضات ـ مصر ـ تموز٢٠٠٨

ريزه ـ تركيا ـ نيسان ٢٠١٤

الفصل الأول:

أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ
دراسة فى البنيـة التشكيلية والرمزيـة

اللافت فى مسيرة «نجيب محفوظ» الإبداعية أنَّه آثر على نفسه ألا يكتبَ سيرته بنفسه بل تركَ المهمّة لآخرين، كتبوا عنه سيرته، فصارت بذلك سيرة غيرية.وقد جاء هذا الإصرار على عدم كتابته سيرته بنفسه مِن فرط إيمانه البالغ بمفهوم السيرة الذاتية، ذلك المفهوم الذى صاغه نُقاد الغرب أمثال «فيليب لوجون» الذى عرّفها بأنها «حكى استعادى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة» (١)، وأن يلتزم بالميثاق الخاص بالسّرد السّيرى ألا وهو «الصّدق العارى»، حيث يَعْلم جيداً أن ذاكرته لن تكون حاضرةً فى كثير من الأحداث، هذا من جانب، ومن جانب ثانٍ؛ لأن نجيب محفوظ ينتمى إلى ذلك النمط مِن المبدعين العظماء، الذين أنكروا دائمًا الضوابط والحدود الأدبية الما قبلية، فشأن الأديب المقتدر - كما تقول جليلة طريطر- يُقَاسُ بمدى خَرْقه للنواميس وقدرته على تبديلها وتطويرها، وفوق هذا يُنْكِرَ الفصل بين ما هو ذاتى مرجعى ووهمى تخييلى ويرى أن الروائى لا يمكن أن يبدع وهو يدير ظهره لتجاربه الخاصة فى الحياة لأنها مصدر إلهامه، وبيت القصيد فى إبداعه، فقد

يجرؤ وهو يكتب رواية على أن يقول ما لا يجرؤ على قوله وهو يكتب سيرة ذاتية، وقد يجد الحديث عن شخصية من شخصياته المبتدعة من المتعة والشعور العميق بالذات مالا يجده في الحديث المباشر عن «أناه» وقد أكد محفوظ ميله إلى البوح أثناء رويه، بأن الاعتراف «السير ذاتي» يؤدى بصاحبه إلى إحساس عميق بالارتياح، ويمكّنه من التخفُّف من الأعباء والأوزار التى لا شيء يمكن أن يحررِّه من وطأتها غير الكتابة.

وبناءً على هذا، جاءت سيرته على ألسنة آخرين، مثل ما كتبه الغيطاني، بعنوان «نجيب محفوظ يتذكر»، أو ما كتبه غالى شكرى بعنوان «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل»، وأخيراً ما كتبه رجاء النقاش، بعنوان «نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته». وقد جاء تحفظ نجيب محفوظ على الإعراض عن كتابة سيرته بنفسه، فى رسالة أرسلها لمصطفى سويف رداً على سؤال مفاده:- ألم تفكر فى كتابة ترجمة ذاتية صادقة وشاملة على الرغم مما قد تمس من موضوعات حساسة؟

جاء ردُّ محفوظ بليغًا:

«أمّا فكرة السّيرة الذاتيّة فهى تراودنى من حين لآخر، أحيانًا تراودنى كسيرة ذاتية بحتة، وأخرى تراودنى كسيرة ذاتية روائية، ولكن الالتزام بالحقيقة مطلب خطير، ومغامرة جنونية، وبخاصة وأننى عايشت فترة انتقال طويلة تخلخلت فيها القيم وغلب الزيف وانقسم فيها كل فرد إلى اثنين، أحدهما اجتماعى تلفزيوني، والآخر ينفث حياة أخرى فى الظلام»(٢).

التزام «نجيب محفوظ» الذى صار سِمة لحياته، يؤكِّد حرص الفنان بألا يخل بالعقد بينه وبين القارئ فمن أهم شروط كتابة السيرة الذاتية كما وضعها نقادها أمثال «جورج ماى»، الصدق العارى، هذا الصدق الذى لا يظن محفوظ أن يتحقق فيما يكتب، وبالفعل تأكيداً لهذا الوعد والالتزام منه، وخشيته ألا يكون مخاتلاً فجاءت سيرته عبر تنويعات لم تألفها الكتابات العربية. فمرة جاءت موّزعة عبر رواياته، فاعترف هو نفسه بأن شخصية «كمال عبد الجواد» فى الثلاثية هى صورة منه، وهناك من رأى من النقاد أمثال الدكتور «خالد محمد عبد الغنى» أن شخصية وتاريخ عاشور الناجى فى الحرافيش هو تاريخه. حيث قدم «نجيب محفوظ»

فى ملحمة الحرافيش استبصاراً بذاته وبمصيره هو وبخاصة فى شخصية بطلها «عاشور الناجى».(٣) وبعض منها جاء على سيرة أصداء مثل "أصداء السيرة الذاتية"، حيث رأى أن الصدى يُتيح قدرًا من الحرية، لا يمكن محاسبة الكاتب على التفاصيل. هكذا جاءت الأصداء. أما فكرة كتاباتها فقد جاءت بعد إجراء العملية الجراحية له فى لندن بعد عودته إلى القاهرة ، وقد كانت كما يقول محفوظ «الرغبة مُلِّحة فى الكتابة، إلا أنه لم يكن هناك موضوع مُحدَّد للكتابة، إلا فى بعض الخواطر، قد دارت فى ذهنه، وبدأ يكتب هذه التأملات المتمثلة فى الأصداء».

١- «أحلام فترة النقاهة» وسيرة محفوظ:

فى «أحلام فترة النقاهة»، تتوزَّع سيرة محفوظ داخل هذه الأحلام. وقد رأى «رجاء النقاش» أن أصداء السيرة الذاتية وأحلام فترة النقاهة عملان يعتصران الشعر والموسيقى فى أدب «نجيب محفوظ»، وهما موجودان فى أدب محفوظ حتى فى أعماله التاريخية الفرعونية وفى أعماله الواقعية، وفى أعماله التى كان يميل فيها إلى الرمز، ومناقشة المشكلات الروحية الكبرى للإنسان، ولكن فى أصداء السيرة

الذاتية وأحلام فترة النقاهة، لا نجد سوى الشعر والموسيقى في هذين العملين بالتحديد، فنجيب شاعر وموسيقى قبل أن يكون روائيًا ، ونستطيع أن نُضيفَ إلى الشعر والموسيقى فى هذين العملين ما يمكن أن نسميه بالنظرة الصوفية. هنا «نجيب» يُسلِّم نفسه للكون الكبير، ويمتزج بهذا الكون كأنه أصبح جزءًا من الهواء والماء فى الطبيعة، هنا يبحث عن إجابات عقلية ولا يضع يده على ظواهر اجتماعية أو فلسفية، ويقوم بتحليلها بل هو فى «الأصداء والأحلام» شاعر وموسيقار من حيث التعبير المرهف الحساس الدقيق الناعم الذى يعتمد على التركيز الشديد، وهو هنا أيضًا صوفى يرى بقلبه وإحساسه ما لا تراه العيون.

الجدير بالذكر أن ينابيعَ الشِّعرِ والموسيقى والتصوف موجودة فى كلِّ أعمال نجيب محفوظ السابقة ولكنه فى «الأصداء والأحلام» تخلّص من كل عناصر الفن الأخرى؛ ليبقى وحده مع أنغام الحياة والطبيعة وهى الأنغام التى تحولت على يد نجيب إلى عصير نادر يمتزج فيه الشعر بالموسيقى بالتصوف (٤).

٢- تَشكّل الأحلام:

جاءت فكرة الأحلام ـ التى بدأ فى كتابتها نجيب محفوظ، بدءًا من أكتوبر فى عام ١٩٩٤ ـ بعد الحادث الأليم الذى تعرّض له الأديب الكبير من أحد الشّباب المتطرفين، والذى أعماه تعصبه وجهله وسدّد خنجره فى رقبة الأديب، لكن الله أبى أن يخمد قلب وقلم هذا الأديب. كان لهذا الحادث الأليم الذى مرّ به الأديب الكبير أثر قوى. فقد وجد الأديب صعوبة فى الكتابة خاصة كتابة الروايات الطوال. ومن ثم بدأ التفكير فى شكل جديد يستطيع من خلاله التواصل مع جمهوره ليكمل مشواره الإبداعي. و يتلاءم مع الظرف الطارئ الذى ألمَّ به. ولم يكن بُد والحال هكذا، إلا أن يكتب قصصًا قصيرة جدًا، أو مقطوعات قصيرة. وبذلك ظهرت الأحلام ثم تلتها الأصداء.

عدَد الأحلام التى نُشرت تحت مُسمّى «أحلام فترة النقاهة» ٢٠٦ حلُم، وهى الأحلام التى كانت تُنْشر فى مجلة «نصف الدنيا»، ثم جُمعت فى ملحق تابع لمجلة نصف الدنيا. ككتاب تذكارى بتاريخ ٣ سبتمبر ٢٠٠٦، عدد (٨٦٤) مضافًا إليها الأحلام الثلاثة التى أرسلها محفوظ للمجلة قبل وفاته،

وما إن صدر العدد الجديد من «مجلة ضاد» الفصلية، التابعة لاتحاد كُتَّاب مصر، وهو عدد تذكارى خاص بنجيب محفوظ حتى فاجأنا الأديب محمد سلماوى، وهو أحد حوارى نجيب محفوظ، وكاتب حواراته فى الأهرام، بآخر ما كتب نجيب محفوظ من أحلام. وهو عبارة عن ثلاثة أحلام جديدة، «كان محفوظ قد أعطى الأحلام الثلاثة لمحمد سلماوى؛ كى يتم نشرها فى العدد المقبل من «مجلة ضاد» دون أن يعرف أن القدر لن يمهله كتابة أحلام بعدها، وأن العدد المذكور من المجلة سيكون عدداً خاصًا عن نجيب محفوظ بمناسبة رحيله»(٥). وبعد صدور هذه الأحلام بدأت مجلة «نصف الدنيا» فى مواصلة نشر أحلام جديدة، وصلت إلى (٢٢٤) حلم حسب آخر ثلاثة أحلام نشرت فى عدد (٨٩٠) بتاريخ ٢٠٠٧/٣/٣م.

وها هى الأحلام الثلاثة المنشورة فى (ضاد):

(الحلم الأول)

«رأيتنى فى مستشفى لإجراء بعض التحاليل وهناك علمت أن مصطفى النحاس يرقد فى العنبر المجاور، فذهبت إليه وتأثرت لمنظره وقلت له سلامتك رفعت الباشا.

فقال: إن المرض الذى أعانيه الثمرة الحتمية لنكران الجميل .

فقلت له: عند الله لا يضيع أجر من أحسن عملا!».

(الحلم الثانى)

«رأيتنى فى مدينة غريبة جميلة المعمار وكلما دخلت بنسيونا أجده يتكلم لغة غريبة حتى وصلت إلى بنسيون تديره امرأة زنجية اللون جميلة التقاسيم والملامح، فقلت لها هنا يمكن أن أقول ما أريد وأن أسمع ما يقال فقالت لي: وأيضا الحياة هنا لا تقل فى رقيها عن أحسن البنسيونات الأخرى!»

(الحلم الثالث)

«رأيتنى سائرا فى الطريق فى الهزيع الأخير من الليل فترامى إلى سمعى صوت جميل وهو يغنى: زورونى كل سنة مرة !

فالتفت فرأيت شخصا ملتفا فى ملاءة تغطيه من الرأس إلى القدمين، فنظرت إليه باستطلاع شديد فرفع الملاءة عن نصفه الأعلى فإذا هو هيكل عظمى، فتراجعت مذعورا ورجعت وأنا أتلفت والصوت الجميل يطاردنى وهو يغنى: زورونى كل سنة مرة!».

★★★

وبهذه الأحلام الثلاثة الجديدة ، يصل عدد ما كتب ونشر محفوظ من «أحلام فترة النقاهة» إلى ٢٢٤ حُلم في حين أن محفوظ قال: "لا تزال عندى أحلام كثيرة"(٦) حسب تصريحاته لمجلة "لوفيجارو" الفرنسية فى عددها الصادر بتاريخ ١٢ أغسطس ,٢٠٠٦ أما الحاج "محمد صبري" سكرتير محفوظ ، فقد صرّح بأن هناك ما يزيد على خمسمائة حلم من الأحلام التى لم تنشر حتى الآن(٧). وبهذا التصريح يصير عدد الأحلام التى كتبها محفوظ أكثر من سبعمائة حُلْمٍ ، أما ما نُشِرَ منها، فيصل عدده إلى ٢٢٤حُلْمٍ.

٣- كتابة الأحلام ونوعيتها:

كتب نجيب محفوظ - بخط يده - من هذه الأحلام، ما يقرب من ١٠٣ حُلم، ثم بدأ يُملى كاتبه بقية الأحلام، وكان ما يمليه محفوظ عبارة عن «دفقة واحدة فى أقل من خمس دقائق» (٨) وعن كتابة محفوظ لهذه الأحلام فكان يكتبها كل يوم ثلاثاء، ويكتب حوالى ثلاثة أحلام مرة واحدة. أما بالنسبة لمسألة النوع الذى تنتمى إليه هذه الأحلام، فيقر محفوظ نفسه أن هذه الأحلام تأخذ شكل «القصة القصيرة جدا». أما عن حدود الحلم وارتباطه بالواقع، فيقول محفوظ «بالنسبة لحدود

الحلم فهى حدود متناهية الكبر وبعضها حقيقة مستمرة من النوم، أو شكل من أشكال التأمل، وأنا بالطبع لا أسجلها وأكتبها كما أتلقاها ولكن تدور فى رأسى وتتحول، فهى كيمياء غريبة، فهناك الفكرة الناضجة، وهناك الإبداع الأدبي، هذا يعمل عادةً لكن أحياناً لا يعمل فمن الناحية النفسية، فأنا أُحدِّد أنَّ هذه اللعبة الداخلية تَحْدث فى أسبوع أو أسبوعين فهى عبارة عن حيلة أو مناورة فالحلم الذى يكون عادة فى رأسى هو الآتى:

رأيت عبد الناصر يعطينى خبز الصعيد وهو خبز جاف وخاص جداً بهذه المنطقة، فقد تم تسويته على أشعة الشمس وهو يقدم لى يطلب منى أن آكله، ومن هذه الرواية فأنا لم أفعل شيئاً حتى الآن. ولكن إذا شعرت بالقوة لأفعل هذا فسأكتبه يوماً ما وسوف أتركه يلازمنى ويخالطني، نعم فالحلم هو حدود عالمى» (٩)

يشير محفوظ فى هذا الحوار إلى مصادر الحلم لديه، فمرة يرجعه إلى الحلم أساسًا المنتمى إلى النوم، أو إلى تأملات محفوظ الخارجية فى الحياة. ولكن شكل الحلم أو صياغته، يعود إلى الفن الذى ينتمى إليه محفوظ، فهو لا يكتب

الحلم كما يتلقاه، وإنما يردهُ إلى العملية الإبداعية لكى يصوغه صياغةً فنيةً، تجمع بين الحقيقة والخيال المنتمى إلى الفن. فإذا كانت مصادر الحلم معروفةً ومحددةً لدى محفوظ ، إلا أن الشكل النهائى عنده مصبه «الفن» أيضًا، وهذا ما يجعله يقف أمام الحلم لمدة أسبوع أو أسبوعين، حتى تختمر فكرته فى رأسه متفاعلاً مع كيمياء الفن.

٤- **العنوان الأول**، الذى بدأ به محفوظ نشر الأحلام كان «أحلام فترة المراهقة»، وقد تمّ النشر على صدر مجلة «نصف الدنيا» عام ٢٠٠٠ ثم بعد تَقَدُّمِ النشر تمّ تبديل العنوان إلى «أحلام فترة النقاهة» وهو العنوان الذى عُرفت به أحلام محفوظ. لكن الثابت أن هناك عنوانًا آخر كان ينشر تحته محفوظ باسم «رأيت فيما يرى النائم»، والتى نشرت عام ١٩٨٢ والحقيقة أنها تختلف عن «أحلام فترة النقاهة»، حيث إنها تبدأ عادةً بعبارة «رأيت فيما يرى النائم». أما أحلام فترة المراهقة، فلا توجد بداية ثابتة للاستهلال المبدئى للنص/ الحلم. وأكثر الجمل الاستهلالية «رأيت»، ومن هذه المجموعة «رأيت فيما يرى النائم»، الحلم رقم «٧».

«رأيت فيما يرى النائم. أنني في حديقة من أشجار الليمون، وأن الناس يزدحمون حول أشجارها ويتبارون في ملء مقاطفهم من ثمارها، وأن ثمة بيعًا وشراءً ومساومات، وتنافسًا حماسيًا يشتعل، وأن رجال الشرطة يتدخلون أحيانًا بهراواتهم فتسيل دماء، وكنت أتجوَّل بينهم بلا مقطف، حتى قال السمسار ساخرًا: رجل مجنون جاء السوق بلا مقطف!

والحق أن الشَّذا هو الذى دعانى لا السُّوق، فهمت على وجهى أتغزَّل برشاقة الأشجار وخضرتها الباسمة وأغصانها الثرية. وتخلق حب خالص فى رعاية القبة الزرقاء، وفى لحظة مشرقة استحلَّت غُصْنًا فأفلت من مطاردة السمسار، ومضى الزمن وأنا أتاوَّد على دفقات النسيم وأنهل من حرية عبقه بشذا الليمون».

تتفق الأحلام المعنونة بـ «أحلام فترة النقاهة» مع نصوص «رأيت فيما يرى النائم»، فى الشكل الفنى والمضمون الفكرى وكذلك الدلالة، حيث الرمز هو الغالب فى مُعظم «أحلام فترة النقاهة» وكذلك «رأيت فيما يرى النائم».

تتفاوت الأحلام بين (الطول والقصر)، فأطول الأحلام هو الحلم «٢٤» حيث يُقسمه محفوظ إلى جزءين منفصلين تحت

رقـمين (أ، ب)، ويصل عـدد سطور هـذا الحلم إلى٣٤ سطراً، أما أقصـر هذه الأحلام فهو الحلم «٢٠٥» وتصل عدد كلماته إلى٢٦ كلمة، ويليه فى القصـر الحلم «٨٢» وتصل عدد كلماته إلى «٣٩» كلمــة، ومـا عـدا ذلك تتـراوح الأحــلام بين الطول والقصر.

يكتفى محفوظ بوضع أرقام تتابعية للأحلام، دون وضع عناوين فرعية لكلٍّ حلم، تعبر عن مضمونه، مثلما فعل فى «أصداء السيرة الذاتية». تسلسل الأحلام بهذا التتابع الرقمى يشير إلى سمتين تميزان «الأحلام». الأولى: أن هذه الأحلام ليست منفصلة فيما بينها، وإنما هناك رابط ما يجمع بين هذه الأحلام غير كونها تنتمى لنجيب محفوظ. أما السِّمة الثانية فتتمثل فى الدفقة الواحدة التى كُتبت بها الأحلام، حيث إنها جميعها على الرغم من كتاباتها فى أوقات مختلفة وأزمنة متفاوتة متسقة، إلا أن هذا التسلسل والتتابع الرقمى يشير إلى التواصل الزمنى فيما بينها.

إغفال محفوظ لوضعية (العنوان الفرعى) فى الأحلام، دعّم التواصل السردى لهذه الأحلام، وإن كان فى الأصل، هو حيلة فنية من محفوظ لإجبار قارئه على الغوص فى الحلم

حتى يفكّك الحلم، ويصل إلى مضمونه، فالعنوان فى كثير الأحيان يفك شفرة النص، وهو عتبة أساسية للدخول إلى النص. مُحاطًا بمعلومات مسبقة، ومن ثم لجأ محفوظ لكسر هذا التأويل المُسْبَق للنص عبر «شفرة العنوان» إلى الاحتفاظ بالتأويل الكلِّى عبر الانتهاء من قراءة الحلم، فيغوص القارئ فى مكنون الحلم ليكشف معانيه الكامنة خلف العبارات والألفاظ.

فالحلم فى الطبيعة لا يُقدم بواسطة عنوان، وإنما يُحكى متنه وجوهره، وعادةً الحُلم فى الواقع يحتاج إلى تفسير، وهذا التفسير يأتى من خبير بالأحلام، وهذا ما عكسه محفوظ على «أحلام فترة النقاهة» فالوصول إلى دلالة الأحلام ورمزيتها ليس بالأمر اليسير الذى يُفهم ويُستشّف من العنوان الفرعى «العتبة الخارجية للنص» حسب تعبير «رولان بارت». أو«ضمن النصوص المحيطة للنص» حسب تعبير جيرار جينيت.

ومن ثم تكتسب الأحلام دلالتها، من حيث محاولة ربط القارئ بالنص للبحث عن المعانى الأصيلة وجوهر الحلم ودلالته الرمزية، من خلال ربط الشفرات الناتجة عن تفكيك

الحلم، وردِّه إلى واقعه وهكذا – فى الوقت ذاته – ليس مطلباً يسيراً. فإذا كان الجهد الذى يبذله القارئ فى قراءة نص روائى طويل، جهداً طويلاً ووقتاً أطول، فإن محفوظ آثر أن يكون الوقت المخصص لقراءة الأحلام يعادل أو يكاد الوقت المخصص للنص الروائى الطويل من خلال التركيز فى الحلم، وفك شفراته وردها إلى واقعها؛ للوصول إلى مبتغى محفوظ، الذى ضمّنه فى هذه الأحلام التى شملت النواحى الاجتماعية والسياسية والفلسفية إلى جانب فلسفته الخاصة فى الحياة والموت.

٥- بين الأحلام والأصداء:

لا تغفل عين الناقد البصيرة الوشائج الممتدة بين نصى «أحلام فترة النقاهة، وأصداء السيرة الذاتية». ومن هذه الوشائج:

١- أن كلا العملين «الأصداء والأحلام» بمثابة مقطوعات قصيرة، يصل عدد كلماتها فى بعض الأحيان إلى (ثلاث كلمات) مثل مقطوعة «السر» ضمن «الأصداء» (١٠)، أو يصل إلى (٢٦ كلمة) مثل (الحلم ٢٠٥) ضمن (أحلام فترة النقاهة). وقد يزيد ويصل إلى سبعة وثلاثين سطراً مثل

مقطوعة (العدل) أو ما يزيد عن ذلك بكثير مثل (الحلم ٢٤) ضمن «الأحلام».

٢- كلا العملين على الرغم من اختلاف الشكل الذى كُتبا به، فإنهما يشكلان وحدة متكاملة، تعكس فلسفة وفكر محفوظ فى أعمق صوره، وأبلغ عباراته، وأوجز جمله.

٣- الشكل الذى اتخذه محفوظ لكتابيه «الأصداء والأحلام»، قد يتشابه مع بعض الكتابات والمأثورات الصوفية، التى يحتاج القارئ إلى التعمق الصوفى فى فهم دلالات كثيرة من مقطوعاتهما.

٤- أن العملين، هما وحدات تدور حول نماذج بشرية كثيرة، حملّها نجيب محفوظ الكثير من آرائه وأفكاره فنجد فى الأصداء شخصية «عبدربه التائه»، والتى تعد الشخصية المحورية فى الأصداء. وبالمثل تتكرر شخصيات مثل «الشيخ مصطفى عبد الرازق والنحاس باشا»، وأيضاً تتردد شخصيات مثل «مكرم عبيد، زكريا أحمد، وأم كلثوم».وغيرهم.

٥- تيمة الموت تُعدُّ من التيمات الأساسية فى «الأصداء والأحلام»، فقد جاءت فى مقطوعات مستقلة فى الأصداء مثل

(المخبر والتلقين، والصور المتحركة، ورجل يحجز مقعداً، والهجرة، والمعركة والضحكة، وأقوى من النسيان). أما فى الأحلام فقد شغلت الأحلام) ٧٠، ٧٨، ١٠٧، ١٠٨، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٣، ١٤٧، ١٥١، ١٥٧، ١٧٠، ١٧٩، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠١، ٢٠٦) وأيضاً الأحلام الثلاثة المنشورة فى مجلة (ضاد) (٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩) تدور فى إطار الموت.

٦- الرمز هو السِّمة المميزة للعملين، وإن كان الرمز يَغْلب على الأحلام، حيث الدلالات الصوفية والفلسفية واضحة، وإن كان فى الأصداء يلجأ إلى القص المباشر فى كثير من الأحيان.

٧- الاقتصاد فى اللغة والتكثيف والإيجاز والعمق أهم سمات العملين «الأصداء والأحلام».

٨- «الأصداء والأحلام»، كلاهما نابعان من مصدر واحد هو ذاكرة «محفوظ».

٩ - العملان «الأصداء والأحلام»، بدأ محفوظ فى كتابتهما بعد الحادث الذى تعرّض له فى أكتوبر١٩٩٤ وكلاهما يتسم بالقصر والتركيز مما يشير إلى عدم قدرة محفوظ على الكتابة الطويلة إثر الحادث الذى تعرّض له.

١٠- فى «الأصداء والأحلام» تعرّض العنوان للتبديل والتغيير قبل أن يصل إلى العنوان النهائي. فالأصداء جاءت تحت عنوان (تأملات) ولكن بعد تأمل وتدقيق ومراجعة من جانب محفوظ، وجد أنها ليست سيرة تامة، ومن ثم فكّر فى كلمة (الأصداء) على اعتبار أن "الصدى يُتيح قدراً من الحرية لا يمكن محاسبة الكاتب فيه على التفاصيل" ؛ هكذا جاء العنوان النهائى: "أصداء السيرة الذاتية". وبالمثل فى "أحلام فترة النقاهة" جاء العنوان الأول عند النشر "أحلام فترة المراهقة"، ثم غيّره محفوظ إلى "أحلام فترة النقاهة"؛ ليكون أكثر تعبيراً عن رؤية محفوظ التى أرادها فى الأحلام.

وعلى الرغم من هذه التشابهات بين العملين، فإن هناك بعض الاختلافات التى تُعدُّ بمثابة علامة فارقة تُميِّز العملين ومن هذه الوجوه:-

١- أن الأحلام تأخذ شكل القصة القصيرة جداً، بينما الأصداء تأخذ شكل السيرة الذاتية حيث فيها الكثير من حياة محفوظ الشخصية، و تجاربه، كما أنها بمثابة إجابة عن الكثير من التساؤلات التى لم يُسْأل عنها أثناء الحوارات والأحاديث التى أُجريت معه.

٢- الأصـداء انقسـمت إلى قسـمين: ضمّ القسـم الأول، مـقطوعـات تحمل أصـداء هذه السـيرة، أمـا القسم الثـاني، فيضم سيرة عبدربه التـائه وفكره. أمـا الأحـلام فـهى أشـبه بدفقة شعورية واحدة.

٣- جاءت قطع الأصـداء مـعنونة بعناوين فـرعية، فى حين خلت الأحلام من العناوين واكتفى السارد بالتتابع والتسلسل الرقمي.

هذه أبرز وجوه الاتفاق والاختلاف بين الأصداء والأحلام، والتى تدل فى معناها العميق على قدرة هذا المبدع الكبير على ابتكار أشكال وقوالب فنية، يصوغ من خلالها أفكاره وآراءه فى هذه الأشكال، وتلك القوالب ليست قوالب جاهزة مُعلبة، وإنما هى من إبداع المخيلة الإبداعية للمفكر، التى تعكس فى جانبها الآخر فرادة إبداع محفوظ وأصالته.

٦- الأحلام رؤية من الداخل:

تتكون الأحـلام من وحدات تتناول جـوانب عـديدة للتكوين الشخصى والثقافى والعاطفى والفكرى لنجيب محفوظ، وخاصةً فى فترة النشأة الأولى: طفولته وصباه وشبابه. وإن شغلت الأحلام فى فترة النضج أبعاداً وجوانب فى الحياة

والفلسفة والسياسة. كما أن رؤية محفوظ لهذه الجوانب يسيطر عليها الراوى / الأنا الذى يروى بصوته فتظهر خلجات النفس وتكويناتها. كما يستعيد الرائى/ الحالم الكثير من الشخصيات فى أحلامه، تلك الشخصيات الواقعية والتى لعبت دورًا حيويًا ومؤثِّرًا فى واقعها. هذا الاستدعاء لتلك الشخصيات له دلالته الرمزية والتى سوف نُظْهرها فى حينها. ومن هذه الشخصيات التى شغلت حيِّزًا من أحلام الرائى / الحالم، شخصية «الشيخ مصطفى عبد الرازق» شيخ الأزهر السابق، بما يَحْمِلُه من دور تثقيفى وتنويرى فى فترته. وقد شغل أحلام (١٢٣/ ١٥٥/ ١٨٠) وتلاه فى الإطراد فى الأحلام الزعيم «مصطفى النحاس باشا»، وقد شغل أحلام (١٥٨ / ١٧٧ / ١٨٩ / ٢٠٨)، وبالمثل جاءت شخصية الزعيم »مكرم عبيد« فى حلم (١٠٤)، والزعيم «سعد زغلول» فى حلم (١٠٨)، والفنان «سعد الدين وهبه» فى حلم (١٥٩) و«السير ريد هيجارد» فى حلم (١٩٣) والفنان الكوميدى «شكوكو» فى حلم (٦١).

كما جَمَعَ أهل الفن جميعًا فى حلم (١٨٨) أمثال الشيخ زكريا أحمد، أم كلثوم، الحامولي، المنيلاوى، عثمان عبدالحي، سيد درويش، محمد عبد الوهاب، منيرة المهدية، فتحية أحمد،

وليلى مراد، فى إشارة دالة على اشتياقه للزمن الجميل؛ ذلك الزمن الذى أخرج هذه الأصوات الجميلة التى غذَّت العقول وألهبت العاطفة بألحانها الشجية، وبكلماتها العذبة، وحلاوة صوتها حتى أنه فى النهاية يقول: «أما أنا فتلوت الفاتحة» فى إشارة دالة لرثائه لهذا الزمن، وغياب الأصالة والإبداع فى زمننا الذى خلا من هذه الأسماء. بل لوّثها البعض كما فعل اللمبى وغيره. وقد جاء زكريا أحمد فى حلم خاص به وهو حلم (٥٣).

هكذا نلاحظ أن «محفوظ» جمع فى أحلامه الشخصيات التى أثرت فيه وجدانيًا وفكريًا وثقافيًا وسياسيًا، فهو بهذه الترددات لهذه الشخصيات يُرسى قيمةً نادرة اختفت فى الجيل الحالى ألا وهى قيمة رد الجميل والعرفان لأصحاب الفضل. وهذه القيمة تجلت فى أحلام «محفوظ» سواء بالنسبة للإنسان، أو بالنسبة للمكان. حيث شغل حى الجمالية والعباسية، وخاصةً البيت الذى كان يعيش فيه "محفوظ" مساحة ليست قليلة داخل الأحلام فقد تردد فى أحلام (١٧/٢٠١/ ٢٣ / ٣٥ / ٤٣ / ٨٢ / ٥٨ / ٧٢ / ٧٣ / ١٠٣ / ١٤١ / ١٥٤ / ١٦٣ / ١٧٠).

نقف عند قيمة الوفاء عند محفوظ خاصةً وفاءه للأشخاص.

الحلم رقم (٢٠٧)

يقول الحالم/ الرائي:

«رأيتني في مستشفى لإجراء بعض التحاليل، وهناك علمت أن مصطفى النحاس يرقد في العنبر المجاور، فذهبت إليه وتأثرت لمنظره، وقلت له: سلامتك رفعة الباشا.

فقال: إن المرض الذى أُعانيه الثمرة الحتمية للجميل

فقلت له: عند الله لا يضيع أجر من أحسن عملاً»

(مجلة ضاد: ع (٥) ، نوفمبر ٢٠٠٦ ، صـ٨).

لو حاولنا تفكيك الحلم لاتضح لنا القيمة التى يدعو إليها محفوظ فى هذا الحلم القصير بالغ الدلالة. فالزعيم مصطفى النحاس هو رمز للجيل القديم / المُعلِّم الذى يدين الجميع له بالوفاء والعرفان. ومحفوظ، الجيل اللاحق الذى تعلّم. والمرض هو رمز للشدة والمحنة التى تعرض لها النحاس والتى تستوجب من المحبين أن يقفوا إلى جواره. ومع أن محفوظ ،هو الآخر مريض ومع أن هذا المرض مُبَرِّر لعدم القيام بالواجب إلا أنه يضرب بهذه الأعذار عرض الحائط ، ويذهب لأستاذه ويقف إلى جواره فى محنته / مرضه ويقول له إن

أعماله الخالدة التى قدمها لأمته لن تضيع سُدىً، بل سوف يأتى اليوم الذى يعلم الناس بقدر مكانة النحاس. وسوف تكون خالدة ليس مع جيل محفوظ فقط، بل مع الأجيال اللاحقة.

٧- التكوين الفنى للأحلام:

العناصر الأساسية لدراسة البنية الفنية «لأحلام فترة النقاهة» هى (اللغة، الفكر، الرمز) حيث هذه العناصر هى القاسم المشترك فى جميع الأحلام، ومن ثم سوف نقف عند كل واحدة على حدة؛ للوقوف على الجماليات الفنية، التى صاغ من خلالها محفوظ أحلامه.

أولاً: اللغة فى الأحلام:

اللغة التى تتشكَّل بها الأحلام، هى لغةُ خاصة قريبة من اللغة الشعرية وإنْ لم تكن شعراً ففيها درجة عالية من الحساسية، والرهافة والشاعرية، التى تجعل النثر المكتوبة به الأحلام يبدو غريبًا، وغير مألوف للغة النثرية التى نقرأها ونكتب بها. ولا يعنى هذا أنها تنتمى إلى النوع الثالث / قصيدة النثر حيث «بناؤها ومحتواها أعمق من أن تسمح بانتسابها إلى تلك الكتابات التى قد تكون مغرقة فى الغموض والألغاز» (١١). كما تحتوى هذه اللغة المركبة والتى تجمع بين

فصاحة اللفظ، وبساطة المعنى على سمات "محفوظ"، وملامحه الفلسفية والصوفية، بالإضافة إلى الثراء والبساطة والتكثيف والشفافية، ففيها من المتناقضات، ما يجعلها لغةً غرائبيةً، مائزةً، ومقتصرة على «محفوظ» ذاته. فهى تحوى من الصور الدارجة والشاعرية، والتراكيب الأليفة والغريبة، ونجد الرقة والحدة والسلاسة والغموض، وذُرَا الخيال، وأخاديد الواقع.

هكذا تُحلِّق بنا، فى أجواء الصوفية وبساطة الواقع، دون أن تفقد عذوبتها أو رقتها أو شاعريتها، بل تزداد عُمقاً ودلالةً، باحتوائها على هذه الصفات. فوق هذا كله، نجد التكثيف اللغوى، والاقتصاد فى اللفظ، والإيحاء ذا الدلالة العميقة. وللمزيد من التعمق فى معرفة اللغة وتراكيب بنائها نقف عند بعض الأحلام لتطبيق ما سلف ذكره.

الحلم (٤٠) :

«قبل المساء وأنا عائد إلى بيتى متدثرًا بالمعطف والكوفية اعترض سبيلى صبى وصبية غاية فى الجمال والتعاسة، وطلبا منى ما أجود به لوجه الله، وبحثت فى جيبى عن فكة فلم أجد، فأخرجت ورقة من ذات الجنيهات الخمسة وطلبت من الصبى أن يذهب إلى أقرب كشك ويشترى لى قطعة شيكولاتة ويجيئنى بالباقي. وما غاب الصبى عن عينى حتى

بكت الصبية واعترفت بأن أخاها يُعلِّمها بغضب شديد ويدفعها لارتكاب الأخطاء.فهى تزداد كل يوم انحرافًا وشرًا وتدعو الله أن ينقذها مما تعاني. تأثرتُ وتحيرتُ. ثم عرفت أن الصبى لن يعود وأدركت مدى حماقتى لما أوليته من ثقة وتذكرت كيف يتهمنى أهلى بالطيبة والغفلة، ولكنى لم أترك له أخته وأخذتها إلى بيتى لتبدأ حياة جديدة مع أهلى. وتحسنت أحوالها وبدت وكأنها من الأسرة لا شغالة لها.

وذات يوم جاء لى شرطى ومعه الصبى الأخ ولمَّا رأى أخته أمسك بها. وعلمت أنى مطلوب فى القسم. وهناك وجهت إلى تهمة اغتصاب البنت والاحتفاظ بها فى بيتى بالقوة. وذُهلت أمام ما يوجه إلى وطلبت من البنت أن تتكلم فبكت ووجّهت إليَّ من الكبائر ما لم يخطر على بال. وكان المحضر يسجل كل كلمة والدنيا تسوّد فى عينى وعلى الرغم من إيمانى الراسخ فلم تغب عنى خطورة الموقف».

(أحلام فترة النقاهة. ص ٣٣)

هذا الحلم قائم فى بنائه، على جوهر القصة القصيرة جداً. حيث اشتمال الحلم على عناصر القصة بدءًا من، الشخصيات، والحبكة، والحدث، والنهاية التى تخدم الفكرة الأساسية التى تطرحها القصة. يبدأ السارد حُلمه/ قصته

بحشد العناصر الفنية للقصة القصيرة دون تراخٍ، فمنذ السطر الأول والثانى نجد أن الشخصيات كالتالى: السارد / الرائي، الصبى / الصبية، والزمان: ليلاً، والجو: شتاءً. وهذا واضح من دلالة قوله «متدثرًا بالكوفية» حيث من خصائص القصة القصيرة أن تدعو القارئ لكى يبنى ويتصور تفصيلات غير واردة فى النص، تفصيلات تتعلق بالسببية والترابط بين الأحداث، ودوافع الشخصيات (١٢). أما المكان فهو: الطريق العام.

لا يسهب السارد فى وصف شخصياته، وإنما يشير إلى ذلك باستخدام اللغة الموحية التى تكمل ثغرات النص (التى يتركها السارد ، ليملأها القارئ)، فيأتى وصف الصبى والصبية بعبارات موجزة دالة، وأبلغ من السرد فى صفحات، فيقول: «صبى وصبية غاية فى الجمال والتعاسة» من خلال الجمع بين المتناقضات قدّم لنا حال الصبى والصبيّة والتى انعكست على السارد الذى رقَّ لحالهما. ومن هذه النقطة تعاطف السارد معهما، يبدأ استغلال السارد، بدءًا بادعائهما لحاجتهما للمال، وبالفعل ينصاع السّارد ليس لهما، وإنما لحالهما، ولمّا لم يجد فكَّة يعطى للصبى الخمس جنيهات

ليشترى شيكولاتة، إلا أنه لم يفطن إلى أن الصبى ذهب ولن يعود.وليكتمل سيناريو الإيقاع بالسارد، تبدأ الفتاة فى البكاء، وتحكى له عن مأساتها، التى هى من فعل الصبي، ويَرِقُّ لحالها، ويلى هذا اصطحابها إلى المنزل؛ لتتم الخطة غير المُعلنة لكنها تُفهم من السياق حيث يعود الصبى ومعه الشرطي؛ متهمًا السارد باغتصاب الصبية، وإمعانًا فى الحبكة تبكى الصبية، هنا – فقط – يشعر السارد بأنه وقع فى الفخ، ومن ثم أخذ يدرك (خطورة الموقف).

بهذا الإدراك لخطورة الموقف تنتهى القصة / اللوحة، كاشفة عن فكرتها الجوهرية، التى عبرت عنها اللغة ذات الإيحاء. حيث حُسن النية المفرط فيه بدرجة مبالغة فيها والتى ظهر فيها السارد، وفى المقابل استفحال الشر دون الاقتصار على فئة عمرية معينة، فالصغار بدعوا يقلِّدون الكبار فى الشَّر. فهم يلاحظون أن عناصر المجتمع / الأفراد فى تعاملهم مع بعض، يكون التعامل بـ (مبدأ) أيهما أقدر على استغلال الآخر وفى أسرع وقت دون أن يُضار.

الحلم (٨٤) :

«رأيتنى فى شارع الحب كما اعتدت أن أسميه فى الشباب الأمل. ورأيتنى أهيم بين القصور والحدائق وعبير

الزهور، ولكن أين قصر معبودتى؟ لم يبق منه أثر، وحل محله جامع جليل الأبعاد، رائع المعمار ذو مئذنة هى غاية فى الطول والرشاقة. ودهشت وبينما أنا غارق فى دهشتى انطلق الآذان داعيًا إلى صلاة المغرب، دون تردد دخلت الجامع وصليت مع المصلين ولَّما ختمت الصلاة تباطأت كأنما لا أريد أن أرغب فى مغادرة المكان. لذلك كنت آخر الراحلين إلى الباب، وهناك اكتشفت أن حذائى قد فُقد، وأن على أن أجد لنفسى مخرجًا» (الأحلام ، ص٥٨).

هذه القصة / الحلم تحكى عن حالة «الفقْد» والعيش على أمل العثور على المفقود خاصةً لو كان محبوبًا كما هو حال السارد هنا. الراوى / الحاكى يعود بخياله عبر الحلم إلى عالم الحب / الرومانسية، هربًا من الواقع التعيس. فيتخيل نفسه فى «شارع الحب» حيث أيام الصِّبا، وما يراه المحبوب بنظرة المحب «من قصور وحدائق» فيهيم فى هذه العوالم التى تفضلها نفسه، لكن هذه الحدائق والقصور لا تروق له؛ لأن محبوبته لم تكن معه، فيبحث عن قصرها، فلم يجد له أثرًا، ويكتشف أنه قد حلَّ محله «جامع»، رائع العمارة ذو مئذنة غاية فى الطول والرشاقة. وبينما هو على هذا الحال يُصاب بالدهشة حيث المسجد / رمز الطهر حلّ محل القصر الذى

كان تقطن فيه المحبوبة، يخرج من دهشته على صوت أذان المغرب فيستجيب للصوت دون تردد.

صوت الأذان يوازى صوت الحبِّ لديه، ومن ثمَّ لم يتأخر لكن المفاجأة، أنه بعد الصلاة يكتشف أنه فقد حذاءه، ويبقى حائرًا فى أن يبقى فى المسجد، أم يخرج، ليحل هذا المأزق. وهنا ينصاع لصوت العقل، فيخرج باحثاً عن بديل، بدلاً من البقاء والبكاء على «مَنْ رَحَلَ» أو «مَا فُقِد».

هكذا يصوغ محفوظ فلسفته فى الحياة والحب بأسلوب رائع، قائم على التماثل والتوازى بين الأشياء فيرى «محفوظ» فى إطار فلسفته أن البكاء لن يُجدي، وأن الإنسان مهما فقد حتى ولو كان هذا المفقود أغلى شئ «الحب» والذى هو رمز للطهارة والقداسة، فيجب ألا يقف عنده وإنما يتخطاه ليعيشَ ويواصل حياته. فعلى الإنسان لكى يعيش يجب أن ينسى ويواصل؛ لأن الحياة لن تقف، والعاقل هو من يجد لنفسه حلاً (الخروج من المسجد) وألا يقع فريسة لهذه الأوهام والهواجس.

اللغة التى استخدمها «محفوظ» فى هذا الحلم؛ ليعبِّر بها عن فكرته هى لغة شاعرية حالمة، حيث انتقى من الألفاظ ما يلائم المعانى التى أراد أن يوصلها، فعبّر عن الحب بـ

«القصور والحدائق»، وعن صوت الحب بـ «الأذان» الشجى الذى تصغى له القلوب، والفقد بـ «الحذاء» والأمل فى الحياة بـ «الخروج والحرية».

٨- التكثيف والاقتصاد:

من الأحلام التى جاءت فيها اللغة تميل إلى الاقتصاد والتكثيف والإيجاز، أحلام رقم (١٩٩/٢٠٢/٢٠٥) وغيرها من الأحلام التى لم تخل لغتها من هذه السمات السابقة.

نقف عند حلم (١٩٩) ليوضح مدى فاعلية هذه اللغة الموجزة فى إيصال الفكرة.

حلم (١٩٩)

«رأيتنى أتجول فى حديقة الحيوان مع صديقة ثم جلسنا فى ركن خالٍ بجزيرة الشاى، كلَّما ترامى إلينا زئير وخوار أو عواء ازددنا التصاقاً حتى ذبنا ذوباناً». (الأحلام ، ص ٩)

يتكئ محفوظ على اللغة المكثفة، ذات الدلالات والإيحاءات، الغنية بالمعانى والرموز والتى تحتاج إلى صفحات طوال؛ لفك شفرتها حتى نصل إلى مضمونها أو الدوران حوله. ففى هذا الحلم الذى هو أشبه بدفقة شعورية غنية بالمعانى الفلسفية المتعددة الدلالة والأبعاد. فالحلم يحكى عن السارد وصديقته

اللذين يتجولان فى حديقة الحيوان، ورغبتهما فى الانفراد ببعضهما، فيصلان إلى مكان خالٍ «فى حديقة الشاى»، وهو ما يعبر عن الرغبة فى الإنفراد بالذات وتأملها بعيداً عن أنظار المتطفلين. ومع الاختيار المدقق للمكان «المكان الخالى» إلا أن أصوات الآخرين «تقتحم» الخلوة، فى إشارة دالة على صعوبة الانزواء والتأمل فى هذا العصر الذى تداخلت فيه العلاقات. ومع هذه الأصوات التى تأتى على غير توقع أو انتظار، ينجح الحالم فى توظيفها كعامل مساعد فى الالتصاق بالذات ، وهذا ما عبر عنه السارد بقوله «ازددنا التصاقاً حتى ذبنا ذوباناً».

وكأنّ محفوظ، يريد أنْ يقول لنا ما أحوج الإنسان إلى الالتصاق بذاته، وتأمّلها عن قرب مهما اشتدت الضغوط وحالت دون تحقيق هذه الرغبة.

ويمكن تأويل الحلم بمعنى آخر:

حيث يشير محفوظ فى هذه القصة/ الحلم إلى انقسام المجتمع، خاصة أفراده إلى فريقين: كل فريق يسعى لتحقيق مصالحه دون الاعتداد بالآخر، وكأن الآخر لا حساب له، ولا وجود فى محيطه، فالراوى هنا رمز للفرد الطامح إلى تحقيق

مصالحه الشخصية، دون الالتفات إلى الآخر، أو حتى حساب «العرف والقيم والأخلاق». والصديقة - هنا - رمز للرغبات والتطلعات، التى يسعى إليها الفرد؛ محاولاً الاستحواذ عليها دون النظر فى عواقب ما يسعى إليه، حتى ولو كان فيه انتهاك لمنظومة القيم. أما الحيوانات، فهى رمز للنوع الآخر من أفراد المجتمع، ألا وهم (المتطفلون) الذين يقحمون أنفسهم فى شئون الآخرين. أما الانزواء فى الركن الخالى، فهو بمثابة انتهاك الفرد الأنانى فى تطلعاته ومصالحه الشخصية للقيم والأخلاق.

هذه المعانى وتلك الدلالات المُسْتخلَصة من «الحلم»، عبرت عنها ألفاظ قليلة، لكنها غنية بالإيحاء والدلالة. وبذلك تكون اللغة التى شكلت الأحلام هى لغة دقيقة، موجهة، بالغة الإحكام، لا تحتمل إضافة أو حذفاً أو تبديلاً. كما تخلو من كل الزوائد اللغوية المألوفة. وهى أيضاً لغة شديدة التكثيف، تنوء كلماتها وعباراتها بمعانٍ ودلالات أعمق وأوسع مما اعتادت أن تتحمل. وهى فى النهاية «لغة متدفقة»، تتوالى كلماتها وجملها وفقراتها فى إيقاع سريع يتساوى مع الثوانى المعدودة التى تعيشها كل مقطوعة فى الأسماع وفى الأذهان من بدايتها إلى نهايتها. (١٣).

٩- ثانيا: الرمز فى الأحلام:

لم يكن الرمز بعيداً عن أعمال محفوظ السابقة، بل يكاد يكون الرمز، سمةً واضحةً فى مجمل أعمال محفوظ، حتى أعماله التاريخية الأولى مثل (عبث الأقدار ١٩٣٩، رادوبيس١٩٤٣، كفاح طيبة١٩٤٤) والتى تُعد بمثابة إسقاط للحاضر الذى عايشه محفوظ بكل ملابساته السياسية والاجتماعية والثقافية. وقد وصل الرمز واستخداماته إلى النضج فى رائعته (أولاد حارتنا١٩٦٧) التى حملت رموزاً أُسيئ تأويلها وتفسيرها عند الكثيرين، وقد انعكس هذا (سوء الفهم) على محفوظ نفسه عندما تجرأ شاب أرعن على طعن محفوظ بمدية فى رقبته، دون أن يفهم ما قصد محفوظ ، بل والأعجب أنه لم يقرأها، وإنما انساق خلف خفافيش الظلام الذين يأخذون بظاهر المعني، دون تفسيره وربط دواله ببعض، ليصل إلى المعانى الحقيقية التى يرمى إليها المؤلف. وبالمثل حملت أعمال محفوظ رموزاً عديدة، حتى رائعته (الحرافيش١٩٧٧) كان لها إسقاطها السياسى الواضح، وجرت الرموز فى معظم أعمال محفوظ ، حتى وصلت إلى الذروة فى «الأصداء والأحلام».

الرمز – هنا – فى الأحلام ليس سهلاً، وإنما يحتاج إلى عمق من القارئ وتأنٍ فى البحث عن دلالته المختفية فى ثناياها. المتأمل فى أعمال محفوظ السابقة يلاحظ إطراد عناصر بعينها يستخدمها محفوظ كرموز للتعبير عن رؤاه وأفكاره، هذه العناصر يعتقد البعض فى إطرادها، خاصةً فى وصول القارئ إليها فى يسر بالغ وسهولة وبغير تكلف، أو ببساطتها، قد يتشكك البعض فى التسليم بأنها «رموز وفى التفاعل معها على غير ذلك، أو لأنها مباشرة، أو يتصورون أن وراءها أجواء صوفية» (١٤). وتتجلى عبقرية "محفوظ" – هنا– أثناء تشكيل هذه الأحلام، حيث قام بصياغتها صياغة صريحة أو بمعنى أدق مباشرة فقد قام ببنائها وتشكيل صياغتها فنيًا، بحيث يكون (القالب) ظاهره يسير وباطنه عميق يحتاج إلى دلالات وعمق لتفكيك هذه الأحلام، ولكى تتضح الصورة أكثر نقف عند ثلاثة أحلام نفككها ونرد دوالها لنصل إلى مضمونها.

حلم (١٢٣) :

«هذا ميدان الأوبرا وفيه أسير نحو مقهى الحرية ، فأدهشتنى أن أجدها خالية من روادها اللهم إلا شخص

منكب على قراءة أوراق مبسوطة بين يديه وسرعان ما تبين لى أنه أستاذى الشيخ "مصطفى عبدالرازق"، فانشرح صدرى واندفعتُ نحوه مشتاقًا إلى لقاء حميم، غير أنه التفَت إليّ متجهمًا فهبط قلبى وأشار الأستاذ نحو الأوراق وقال لي: آسف إنه قرأ اسمى بين شهود الإثبات فلم أدر ماذا أقول ولا كيف أعتذر» (ص٧٣).

الحلم هنا بمثابة لمحة يغوص بها الحالم بين الماضى والحاضر، تجمع بين زمنين: زمن الأصالة والزمن الحالى فى مفارقة لها دلالتها.

ب) مضمون الحلم:

الحالم/ الراوى يتخيّل نفسه يتجول فى ميدان الأوبرا، ويدخل مقهى (الحرية) فيجده فارغًا من روّاده ماعدا الشيخ مصطفى عبد الرازق، يقرأ أوراقاً بين يديه، فيشعر الرائى بالسعادة للقاء الشيخ أستاذه، لكن الأستاذ يقلب السعادة حزنًا عندما يتجهم فى وجهه دون معرفة السبب، لكن الأستاذ يفاجئ الرائِى بأن اسمه ضمن أسماء شهود الإثبات. فيقف حائرًا، ماذا يقول له وكيف يعتذر؟"

ج) هذه فكرة الحلم كما سردها محفوظ ، أما عن دوال الحلم ، فهى:

(ميدان الأوبرا - مقهى الحرية - الشيخ مصطفى عبدالرازق- أوراق الإثبات - خلو المقهى - الراوى).

د) تفكيك الحلم:

معظم هذه الدوال تشير بطرف خفى أو بصورة رمزية إلى الحداثة والنهضة، فـ (ميدان الأوبرا) هو رمز للحداثة والتحديث فى المجتمع، والإسهام فى تشكيل خطاب تنويرى ومعرفى للمجتمع، أما الشيخ «مصطفى عبد الرازق»، فهو رمز لليبرالية والحداثة، وحضور الشيخ بما يُمثّله من ثقافة معرفية، هو دلالة على السعى؛ لاستعادة البنية المعرفية والفلسفية الغائبة، والتى هى واحدة من ثمرات الشيخ فى المجتمع، رغم التناقض بين لقب «الشيخ» وثقافته «الفلسفية»، وهو ما يؤكد فى حضوره سماحة عصر الشيخ، والتى يسعى الراوى لاستعادتها. ومن ثم يستعيد الحالم، كل مفردات هذا العصر الغائب، بما فيه المقهى (مقهى الحرية) وما يُمثّله المقهى فى البنية الاجتماعية؛ كمكان للاجتماع والنقاش والحوار والتداول والحرية والصحافة وحرية التعبير.

هكذا تجتمع كل مفردات (الحداثة / الليبرالية / الحرية) وتتقابل مع الراوى عبر الحلم،ومع سعادته بهذه الاستعادة،

إلا أنه يُحبط حيث هو الواعدُ نفسه سلفًا بهذه السعادة. عند صدود الأستاذ وتجهمه فى وجهه تنقلب السعادة إلى حزن. حيث يواجه الرّاوي/ الرائى من الشيخ بشهادة الإثبات التى تدين التلميذ ، الذى مازال يقف فى مكانه ، رغم كل الظروف التى وفرت له لكى يستكمل ما بدأه الرعيل الأول من مشروعات النهضة والتحديث وإضافة إلى ذلك يجد المقهى خاليًا، وكأنه فقد دوره فى دلالة واضحة لانصراف الناس عن الفكر والحداثة وانشغالهم بأمور أخرى، وهذا ما يُعاقب الشيخ تلميذه عليه، والذى يقدم له شهادة إثبات على مجتمعه تُظْهر (التخلف والرجعية) وكأنه لم يستفد من جهود السابقين فى النهضة والدعوة إلى الحرية والحداثة والتلميذ نفسه "نجيب محفوظ" خير دليل على عودة المجتمع إلى عصور الظلام، خاصة ما تعرّض له إبداعه من حجب، ووصل إلى اغتياله هو. ومن ثم نجد فى نهاية الحلم التلميذ يقف أمام الشيخ حائرًا بين: «ماذا يقول ولا كيف يعتذر؟» وبذلك يكون التجهُّم الذى قابل به الشيخ تلميذه له ما يبرره.

حلم (١٨٠) :

«رأيت أستاذى الشيخ "مصطفى عبد الرازق" – وهو شيخ

الأزهر - وهو يهم بدخول الإدارة فسارعت إليه ومددت له يدى بالسلام، فصخبنى معه ورأيت فى الداخل حديقة كبيرة جميلة فقال إنه هو الذى أمر بغرسها نصفها ورد بلدى والنصف الآخر ورد إفرنجى، وهو يرجو أن يولد من الاثنين وردة جديدة كاملة فى شكلها طيبة فى شذاها.» (ص ٨٨).

ب) مضمون الحلم:

الحالم - هنا - يلتقى بالأستاذ الشيخ «مصطفى عبدالرازق» - شيخ الأزهر- أثناء دخوله الإدارة فيمسك بيده، ويصطحبه إلى حديقة كبيرة جميلة غرسها بيده الشيخ، نصفها ورد بلدى، والنصف الآخر ورد إفرنجى، ويتمنى فى النهاية أن يولد من الاثنين وردة جديدة كاملة فى شكلها، طيبة فى شذاها.

ج) دوال الحلم:

(الشيخ مصطفى عبد الرازق - الأزهر - الحديقة ذات الورد البلدى والورد الإفرنجى - الوردة الوليدة - الراوى).

د) تفكيك الحلم:

يأتى حضور الشيخ «مصطفى عبد الرازق» - شيخ الأزهر السابق وأستاذ الفلسفة فى الجامعة المصرية - فى

أحلام محفوظ باعتباره أولاً أستاذًا لمحفوظ نفسه، والذى نهل من علمه ومعرفته وباعتباره – ثانية – رمزًا للثقافة الفلسفية الحديثة، ورمزًا للحداثة الليبرالية فى عصرنا. يأتى حضوره فى النص/ المحفوظى؛ ليكشفَ عن الحاجة المُلحَّة؛ لاستعادة المعرفة الحداثية الغائبة عنَّا، والتى يُعدُّ الشيخ رمزًا من رموز تنويرها. وكذلك قلقه الدائم لغياب هذه الثقافة المعرفية (لاحظ الحلم السابق ، كان المقهى خاليًا) وهو ما يرادف للمأزق الراهن الذى تمرُّ به الحداثة والثقافة فى مشهدنا المعاصر.

أما الأزهر فهو رمزٌ للقيم الأصيلة والعلوم الإسلامية/ الدينية، والأصالة، وتذكيراً بالدور الذى لعبته (مؤسسة الأزهر) وروادها الأوائل فى إحداث حركة التنوير والتثقيف فى المجتمع المصرى، رغم ارتدائهم (العمم) وهو ما يخالف دور الثقافة الناتجة عن الطرابيش وهى مرادف الثقافة الغربية.

وشفرة الحديقة الموصوفة بأنها كبيرة وجميلة، ومحتوية على زهور بلدية وأخرى أجنبية، يشير إلى تنوع المعارف والعلوم، سواء أكانت فلسفية أو دينية، وخاصة علوم الغرب والتى كانت فى العصور الأولى تعد خروجًا عن الدين. أما

الوردة الوليدة التى تجمع بين «جمال الشكل وطيب الرائحة» ، فهى رمز لتكامل العلوم والمعارف وأن النهضة والحداثة لا تأخذ بجانب من العلوم دون الآخر، فهو يرى أن المجتمع ينهض بالعلوم الشرعية والعلوم الغربية معًا.

بهذا الحُلم يكشف "محفوظ" الدور المعرفى الذى لعبه الشيخ «مصطفى عبد الرازق» فى ترسيخ ثقافة تضافر العلوم، والعودة إلى الحداثة والتنوير والأخذ بعلوم الغرب. واصطحاب(الراوي) وهو رمز للجيل الجديد، دعوة للتواصل والاستمرار والعمل على مراعاة هذه «الثقافة» التى أسهم الرعيلُ الأوَّل فى ترسيخها، والأخذ بنتائجها مجتمِعَة دون الأخذ بالشكل دون المضمون.

حلم (٢٠٢) :

«رأيتنى أقرأ كتابًا وإذا بسكارى رأس السنة يرمون قواريرهم الفارغة، فتطايرت شظايا وينذروننى بالويل، فجريت إلى أقرب قسم شرطة، ولكنى وجدت الشرطة منهمكة فى حفظ الأمن العام، فجريت إلى فتوة الحى القديم وقبل أن أنتهى من شكواى هب هو ورجاله وانقضوا على الخمارة التى يشرب فيها المجرمون، وانهالوا عليهم بالعصى حتى استغاثوا بى» (ص ٩٤).

ب) مضمون الحلم:

الحلُم يأخذ بُعْدًا سياسيًا، ويعكس قراءة جيدة من محفوظ للواقع، خاصّة الواقع السياسى. فالراوى/ الحام هنا بينما هو يقرأ كتابًا، إذا بمجموعة من السكارى الذين يحتفلون بـ"ليلة رأس السنة" يقذفون الراوى بالزجاجات الفارغة وينذرونه بالويل، ولم يجد إلا اللجوء إلى قسم الشرطة، لكن للأسف يجد الشرطة منهمكة فى حفظ الأمن العام، أى بلاغة يقصدها محفوظ بكلمة (الأمن العام)، وكأن ما يحدث له خارج عن مهمة الشرطة. لكن مفهوم الأمن العام عند الشرطة مقتصر على حفظ نظام الشخص الحاكم فقط، ومن ثم يلجأ الراوى طلبًا للحماية من الفتوة، ويستجيب الفتوة ورجاله، وينقضون على الخمارة. أما مبلغ الدهشة فإن هؤلاء السكارى الذين توعدوا الراوى هم - أنفسهم - يستغيثون بالراوى.

بلاغة الحلم واضحة، وما أخشاه أنْ أُفسد بلاغته الموزَّعة بين مفردات النَّص من خلال تفكيك الحلم، لكن ما باليد حيلة علّ وعسى أن تكون رسالة محفوظ واضحة تصل إلى مَنْ يهمه الأمر.

ج) دوال الحلم:

(الراوى – الكتاب – سكارى رأس السنة – قسم الشرطة – الأمن العام – فتوة الحى – العصى)

د) تفكيك الحلم:

شفرة الراوى الذى يقرأ هى رمز للمثقف البصير الذى يرى ما لا يراه الآخرون، بينما هو يقرأ فى كتاب، وهذا الكتاب هو رمز الحياة والواقع الذى يحياه، والذى يشكل صورة كابوسية للواقع. هذا المثقف بصورته وهو ممسك بالكتاب، رمز للحكمة التى يجب أن تكون مُرْشِداً لنظام الحكم، ولكن الأغرب هو وجوده على قارعة الطريق العام، ووقوف المثقف فى الطريق العام. إنما هو تجسيد للدور الحيوى الذى يشغله ويلعبه، متمثِّلاً فى ضبط إيقاع الحياة، والوقوف على الأخطاء، وإرشاد الحاكم لها. أما السكارى فهم أفراد الشعب اللاهى والعابث الذين لا هَمَّ لهم إلا نزواتهم، وتهديدهم لكل مَنْ يَقِف فى طريق نزواتهم. واختيار رأس السنة – بالذات – جاء كرمز لبداية الحياة، وكأن هذا التحذير الذى يقوم به المثقف يأتى منذ البداية، قبل أن يصل الطوفان، ولا ينفع عندها النذير، بعدما يكون ضاع ما قد

ضاع. أما قسم الشرطة، فهو رمز «للسلطة» القوة، التى من واجبها حفظ الأمن والاستقرار، ولا تجعل الأمور تسير بعشوائية لكن – هنا– يأتى دوره مغايراً عمَّا أُنشئ من أجله، فدوره صار مقتصراً على حماية النظام الذى هو جزء من المجتمع، وليس كله. فتحول دور الشرطة من حماية الكل إلى حماية الجزء، وكأن مفهوم الأمن أصبح هو استقرار النظام فقط. ومن هنا يلجأ الضعيف / المثقف إلى قوة أخرى لتحميه، لكنها قوة غاشمة، فيلجأ إلى (فتوة الحى) الذى هو رمز للبطش والقوة الغاشمة، التى لا تتعامل بالمنطق أو العقل وتكون الاستجابة عبارة عن شحذ الهمم والفتوات للانتقام بالقوة والعصا. وهكذا يتبدل الحال.فهؤلاء الذين توعدوا الراوى/ المثقف بالويل والثبور هم أنفسهم الذين يستغيثون به، ولكن بعدما هوجموا بنفس السلاح الذين هاجموا به الراوى.

بعد تفكيك الحُلم ورد الدوال إلى مدلولاتها، يتضح أن رؤية محفوظ، رؤية عميقة، نابعة من مفكر فيلسوف وليس أديباً فقط. فالفلسفة التى درسها تسيطر على رؤاه، وهو بعين بصيرة يشير إلى تهميش السلطة لدور المثقف، وكأن لا وجود

له مع العلم، بأنه عينها التى يجب أن ترى بها حيث هو الذى يمتلك عين «زرقاء اليمامة» التى تستشرف المستقبل.

والعجيب أن محفوظ على الرغم مما تعرّض له من تهديد ووعيد من خفافيش الظلام التى تقف حائلاً دون أن يؤدى دوره التنويرى المرشد لأمته. لا يملّ من نشر دوره، والأعجب أن هذه الخفافيش هى نفسها التى تلجأ إليه بعدما تشيع الفوضى، وتلجأ إليه لينقذها وكأنها اكتشفت - أخيرًا- دوره، بعدما أشهرت فى وجهه المدى والأسلحة التى هى رمز للعنف والقتل.

وفى النهاية، بعدما تحدث الفوضى يبقى المثقف الخبير والمبصر بالأمور شاهدًا على الأحداث دون أن يؤخذ برأيه لأن الأمر خرج من يده.

الحلم (٦٠) :

«دققت جرس الباب ففتح عن ثلاث فتيات يقينًا أنى لا أعرفهن لكنى شعرت بأننى لا أراهن لأول مرة. سألت عن السيدة صاحبة الشقة فأجبن بأنها مازالت فى الحج، ولم يعرفن بعد ميعاد عودتها، وسرن بى إلى حجرات الشقة وعند فتح كل باب أرى جماعة حول مائدة مستديرة غارقين فى

مناقشة حادة ولكنى لم أعرف أى موضوع يُناقشون من اختلاط الأصوات وتداخلها، ولم أرغب فى الدخول فى أى غرفة مفضلاً انتظار السيدة صاحبة الشقة، ولفتت نظرى إحدى الفتيات بأن السيدة سوف تتأخر بضعة أيام، ومن يأسى أجبتها بعد أن اشتركت فى المناقشات دون جدوى، أننى أفضل انتظار عودة السيدة» (ص٤٦) .

ب) مضمون الحلم:

يذهب الحالم إلى شقة السيدة، وهناك يُفاجأ بأنها غير موجودة حيث ذهبت لأداء فريضة الحج وتقوده ثلاث فتيات إلى داخل الشقة، حيث حجرات الشقة ملأى بالرجال الذين يجلسون على موائد مستديرة غارقين فى الجدال والنقاش دون اتفاق أو وصولٍ إلى نتيجةٍ، ورغم رفض الحالم المشاركة فى النقاس إلا أنّه إزاء ردّ (الفتيات الثّلاث) بأن صاحبة الشقة لن تعود قبل ثلاثة أيام، يضطر الراوى إلى الجلوس والاسترسال فى النقاش على أمل انتظار صاحبة الشقة.

ب) دوال الحلم:

(الباب / ثلاث فتيات / السيدة صاحبة الشقة / الحجرات / الراوى) .

ج) تفكيك الحلم:

الباب - هنا - رمز للرغبة فى المشاركة فى الحوار والنقاش حول قضايا مصيرية باعتبار أن الراوى واحد من أبناء الشعب، ومن حقه أن يشارك فى إقرار مصيره وصياغة مستقبله. أما الثلاث فتيات ، فهن رمز للأحزاب الثلاث الكبرى التى يرى الراوى أنه «لا يعرفها» أى ليس لها تأثير ملموس، إلا أنه يشعر بأنه لا يراهن لأول مرة، فى دلالة واضحة لوجودها، لكن الوجود الشكلى وليس الفعلى أو بمعنى أدق وجود (ورقي) حيث وجودها يتمثل فى اللافتات المعلقة على الشقق أو الأسماء التى تطبع على ترويسة الصحف التى تصدرها، ماعدا ذلك فلا وجود لها. أما السيدة صاحبة الشقة، فهى مصر نفسها، وشعبها أصحاب الحق فى الجلوس على مائدة الحوار للمشاركة ومناقشة قضاياه، والذين هم أولى من غيرهم بالمشاركة فى تنمية وتقديم الحلول والبدائل للخروج من مأزقه، لا أن يُغيّب ويجلس بعيداً، ويقرر الآخرون مصيره. أما الحجرات المليئة بالأفراد والذين يتناقشون حول المائدة المستديرة، فهى رمز للحجرات المغلقة والبعد عن الناس الحقيقيين الذين يجب الاندماج معهم

ومعايشة مشاكلهم. ويبدو أن ذهاب السيدة صاحبة الشّقة (إلى الحج) رمز للتبريرات غير المنطقية لعدم وجود صاحب المشكلة (أبناء مصر)، والذين ينعقد الحوار بشأنهم، بحجة أنها ذاهبة للحج.

فالحج هو المنسك الوحيد المعلوم (سلفًا - الزمان والمكان)، أما كون الفتيات يقولن بأنهن لا يعرفن بعد (ميعاد عودتها) فدلالة واضحة إلى التبريرات الكاذبة للغياب العمدى لصاحب الحق فى الوجود. أما الجدال واختلاط الأصوات، فهو رمز للنخبة واختلافهم فيما بينهم ووجود الراوى معهم مع عدم جدوى اشتراكه - كما يرى - فى ظل غيبة صاحبة الحق، على أمل عودة صاحبة الحق، وهو الأمل الذى ينتظره الرائى؛ حتى يتسم الحوار والنقاش بالجدية والأداء، ليخرج فى النهاية؛ مُعبِّرًا عن آمال الشعب كله، لا عن أفراد يكتفون بالجلوس فى الحجرات المكيفة دون الخروج إلى الجماهير، ومناقشة القضايا فى الساحات، ومعالجتها لا الاكتفاء بالجدال وارتفاع الأصوات.

هذا الحلم بكل دلالاته التى اتضحت بعد فك شفراته، يعكس رؤية محفوظ المستقبلية، وكأنه يقرأ المستقبل الواقع

الذى نعيش فيه، حيث انشغال النُّخب بالتعديلات الدستورية دون مشاركة فاعلة للجماهير الغفيرة، أو حتى بعض فئاته.

١٠ - الموت... ودلالاته فى الأحلام:

ظل هاجس (الموت) مُسيطرًا على إبداع محفوظ بشكل لافت للنظر، بل إن هذا الهاجس شغل محفوظ - نفسه - منذ بداياته الأولى حتى أنه أصدر قصة قصيرة بعنوان (حكمة الموت) نشرها فى مجلة الرواية عدد (٥ أغسطس ١٩٣٨). هذا التبكير فى التفكير فى الموت وفلسفته، إنما يشى بإيمان محفوظ بالقدرية الحتمية التى ينتهى إليها مصير الإنسان، وليس فقط الإنسان وإنما الكائنات جميعًا، ومن ثم بدأت تتكرر لدى محفوظ صياغته للتساؤلات الأساسية لمسار مصير الإنسان فى توجهه نحو المطلق وقد وصل الحال بمحفوظ إلى أنه (يتناغم وهو يدور مع المطلق، وهو يُعرّى ضلال الخلود ويساويه بالموت الآسن، كما استطاع أن ينبهنا إلى أن(الوعى بالموت) هو «أعظم حافز للحياة» (١٦).

هذا الإيمان المطلق بالموت / حقيقته، هو الذى دفع أحد أبطال محفوظ إلى أن يقول فى الحرافيش: - «لو أن شيئًا يدوم، فَلِمَ تتعاقب الفصول». لكن الشىء اللافت أن الموت

شغل محفوظ وسيطر على مجمل أعماله والأخيرة بصفة خاصة، مثل:(أصداء السيرة الذاتية، وأحلام فترة النقاهة). وقد وصل عدد المقطوعات التى دارت حول الموت فى الأصداء إلى حوالى ثمانى مقطوعات، أما فى الأحلام فقد شغلت تيمة الموت حوالى أحد عشر حُلمًا وهى الأحلام (٦٨ / ٧٨ / ١٣٥ / ١٣٦ /١٤٧ / ١٥١ / ١٥٧ / ١٩١ / ١٩٤ / ١٩٥ / ٢٠١ / ٢٠٦). الشيء الآخر الملاحظ فى هذه الأحلام أن نجيب محفوظ يستدعى الأموات، ويقيم معهم حوارًا وهذا يؤكد أنه ينتظر الموت ولا يخاتله.

نقف عند هذه الأحلام ، لنوضح كيف رسم محفوظ، صورة للموت، من خلالها نكتشف فلسفة محفوظ ورؤيته للموت. وهو ما يعد نوعًا من المقاومة.

الحلم (٢٠٩) :

«رأيتنى سائرًا فى الطريق فى الهزيع الأخير من الليل، فترامى إلى سمعى صوت جميل وهو يغني: زورونى كل سنة مرة! فالتفت فرأيت شخصًا ملتفًا فى ملاءة تغطيه من الرأس إلى القدمين، فنظرت إليه باستطلاع شديد، فرفع الملاءة عن نصفه الأعلى فإذا هو هيكل عظمى فتراجعت مذعورًا،

ورجعت وأنا أتلفت والصوت الجميل يطاردنى وهو يغني:
زورونى كل سنة مرة!» (مجلة ضاد: صـ١٢).

لم تكن هذه المرة، الأولى التى يلتقى فيها محفوظ بالموت (وجهاً لوجه)، ففى أصداء السيرة الذاتية نجد مقطوعة (أقوى من النسيان) رقم (٩٨) من الأصداء. فى هذه المقطوعة يتقابل محفوظ مع الموت، ويهمس له بهمسة بأن يتذكره «لتعرفنى حين ألقاك» هذا اللقاء كان بينهما فى حُلم، ومع هذا فلم يغب هذا الحلم عن ذاكرة محفوظ فى شغله أو لهوه بل يعود وكأنه لم يغب لحظة واحدة. هذا الإلحاح فى الحضور، يقابله تساؤل مُلِحٌّ حول «متى اللقاء، وكيف؟» ولم يطل الغياب، فيتحقق اللقاء فى الأحلام، ولكن بصورة أكثر كابوسية. يقابله: بعد أن كان محفوظ قد وصل إلى الهزيع الأخير من الليل وهى آخر مرحلة من مراحل عمر محفوظ، لكن صورته هذه، صورة مخيفة حيث يظهر على حقيقته "هيكل عظمي" يصيب محفوظ بالذعر والخوف. وبدلاً من أن يستمر محفوظ فى سيره فى الطريق، يتراجع مذعوراً، والصوت يطارده" (زورونى كل سنة مرة).

هذا هو ملاك الموت يتجسد له فعليًا، ينذره بقرب الأجل،

ولكن التناقض بين الذعر الذى خلّفه لمحفوظ، وحالة الفناء يوحى باستعداد النفس لاستقبال الموت.

يبدو أن انشغال "محفوظ" بالموت جعل الموت فى أعماله كما سبق أن ذكرنا، يحضر بصورة مطردة والأمر لم يقتصر عند هذا الحد، بل تواصلت أفكار الموت وموضوعاته فى أعمال محفوظ مع تبديل طفيف وهذا ما يعنى أن هذا الكابوس، أرّق محفوظ، وراح يرصده عبر أكثر من صورة. فمثلاً الفكرة التى دارت حول الموت فى الأصداء - خاصة المقطوعة التى تحمل اسم المخبر - تكاد تتشابه مع الحلم رقم (١٤٣) مع اختلاف طفيف فى الصياغة، وإن تشابهت الأفكار العامة فى المقطوعة والحلم.

ومن ثمّ وجب عرض الحلم والمقطوعة معًا فى مقابلة بين الحلم والمقطوعة، لمعرفة عناصر التشابه والاختلاف وهل هذا التشابه مقصود، أم أنه نوع من أنواع المراوغة لفكرة الموت، أو بمعنى أدق نوع من أنواع المقاومة لسطوة الموت، وأحابيله التى يأخذها للإيقاع بمن يريد.

المخبـــر:

«كنت أتأهب للنوم، عندما طرق الباب طارق، فتحت الشراعة فرأيت شبحاً يكاد يسد الفراغ أمام عينى، وقال:

- مخبر من القسم

ومد لى يده ببلاغ يأمرنى بالحضور مع المخبر لأمر مهم.

أصبح من المألوف فى حينا أن يذهب هذا المخبر إلى أى ساكن لاستدعائه يذهب فى أى وقت ودون مراعاة لأى اعتبار، ولا مناص من التنفيذ ولا مفر. ولم أجد جدوى فى المناقشة فرجعت إلى غرفة نومى لارتداء ملابسى.

سرت فى إثره دون أن نتبادل كلمة واحدة ولمحت فى النوافذ أشباح الناس يتابعونا ويتهامسون، إنى أعرف ما يتهامسون به فقد طالما فعلت ذلك وأنا أتابع السابقين».

(أصداء السيرة الذاتية: مرجع سابق ، ص ٧٩)

حلم ١٤٣ :

«سمعت صوتاً غير مألوف فقمت فمرقت بسرعة إلى فناء العمارة، فرأيت رجلاً غريباً أثار فى نفسى الريب فناديت البواب، ولفتُ نظره إلى الرجل الغريب، فأخبرنى بهدوء أنه موظف ويؤدى واجبه الرسمي، وهو أخذ الزائد من الأفراد من المساكن المكتظة وينقله إلى مسكن يتسع له، فاعترضت قائلاً: إنه يأخذ فرداً من أسرته، ويُخلِّف حزناً وينقله على رغمه إلى مكان لا يرحب به.

فقال البواب بأن هذا هو القانون ونحن لا نملك حياله إلا الإذعان والتسليم».

(أحلام فترة النقاهة: مرجع سابق ، ص٧٨)

الفكرة التى يدور حولها الحلم وكذلك القطعة متشابهة، كلاهما يدور حول فكرة الموت وعلى الأخص ملاك الموت الذى لا يمتلك الإنسان حياله إلا «الإذعان والتسليم» كما فى الحلم أو الذهاب خلفه دون كلمة كما فى حالة «المخبر». الموت مثَّل فى الحالتين سُلطة عُليا لا يجب مخالفتها ولا يجد الشخص حيالها إلا الإذعان، وقد تجسدً هنا فى قطعة المخبر بصورة «المخبر» الذى هو تابع لسلطة أعلى. وفى حالة الحلم، جاء فى صورة «الغريب» موظف الحكومة الذى هو مُكلَّف بأداء مهمة دون الاهتمام بمشاعر الناس، فهو يمثِّلُ القانون الذى يجبُ الانصياع له.

يبدو الاختلاف واضحًا بين موقف «نجيب محفوظ» من الموت فى «المخبر» عنه فى الحلم، حيث فى المخبر نرى محفوظ يستعدُّ للموت ويستسلم له، ويستقبله فى غرفة نومه، وهذا ما نراه واضحًا فى قوله «ورجع إلى غرفة نومه لارتداء ملابسه». أما فى الحلم فنرى محفوظ معترضًا وليس

الاعتراض - هنا- لرفضه فكرة الموت، وإنما يأتى الاعتراض على الطريقة التى يُمارس بها ملاك الموت مهامه وما يخلِّفه من آثار لأسرة الفقيد. وهذا ما يظهر فى قوله «فاعترضت قائلاً إنه يأخذ فرداً وأسرته ويُخلِّف حزنًا وينقله على رغمه إلى مكان لا يرحب به». إذا كانت صورة الموت قد تجسدت لنجيب محفوظ فى صورعدة، بدءًا بالمخبر فى «أصداء السيرة الذاتية» أو صورة الموظف الغريب فى (الحلم ١٤٣)، والهيكل العظمى الذى طارده فى (الحلم ٢٠٩)، إلا أن الصفة الغالبة لصورة الموت كما جاءت فى الأحلام الأخيرة أخذت شكل استدعاء للسابقين، وخاصة الذين يرتبط بهم بعلاقة حميمية مثل الأب والأم والأخوات. الحضور والغياب هو تجسيد للموت الفعلى والشعور بالفقد وهذا واضح فى الحلم (٢٠٦).

«رأيتنى أعد المائدة، والمدعوون فى الحجرة المجاورة تأتينى أصواتهم أصوات أمى وأختى وأخواتى وفى الانتظار سرقنى النوم ثم صحوت فاقد الصبر فهرعت إلى الحجرة المجاورة لأدعوهم فوجدتها خالية تمامًا وغارقة فى الصمت، وأصابنى الفزع دقيقة ثم استيقظت ذاكرتى، إنهم جميعاً رحلوا إلى جوار ربهم وأننى شيعت جنازتهم واحداً بعد الآخر» (ص٩٧).

فى هذا الحلم نجد الحالم / الرائي، يُعد مائدة والمدعوون الذين يحضرون هم فى الأصل أموات وهم (الأم -الأخوة - الأخوات) وبينما هو على هذا الحال تأخذه سُنة من النوم، وعندما يستيقظ يكون قد فقد الصبر على الانتظار، فيهرع إلى الحجرة المجاورة حيث «المدعوون» إلا أنه يكتشف أن الحجرة خالية وغارقة فى الصمت فيصاب بالذهول. وبعدما تستيقظ ذاكرته، يتذكر أنهم رحلوا إلى جوار ربهم وأنه شيعهم إلى مثواهم واحداً بعد الآخر. هكذا التذكر بالرحيل، بمثابة تذكير لنفسه بأن الموت الذى «حضر» فى صور الراحلين قادم، وأنه يجب ألا يتناساه لأنه قريب وسلطانه قوى.

٤-٢ قرب .. النهاية

حلم (١٧٩) :

«زارنى المرحوم صديقى الحميم وسألنى عن أسباب حزنى، فقلت له إن ضعف السمع والبصر حال بينى وبين مصادر الثقافة المقروءة والمسموعة والمرئية، فمضى بى إلى دار نشر يديرها أحد زملائنا فى الجامعة وسألوا (وسألنا) عن كتاب يجمع الأفكار الحديثة فى العلم والفلسفة والأدب، فجاءنا بكتاب ضخم ثم أهدانا طبعة أخيرة من القرآن الكريم،

قائلاً إن التفسير الموجود به غير مسبوق فأخذناها، وفى الطريق قال لى صديقي: "سأزورك مساءً وأقرأ لك سورة من القرآن الكريم وفصلا من الكتاب حتى نختمها (نختمهما)، فدعوت له يرحمك الله ويسكنك فسيح جناته». (ص ٨٨).

يفطن الرائي / الحالم فى هذا الحلم إلى قُرْبِ الأجل، ومن ثمّ فهو يستعدُّ له استعداداً خاصًّا، فعندما يزروه المرحوم صديقه الحميم، ويسأله عن أسباب حزنه يجيب الرائى بأن ضعف البصر حَالَ بينه وبين مواصلة الهواية / القراءة، وفيها إشارة بالغة لكبر سن محفوظ وشيخوخته، الذى كان عائقًا له عن ممارسة أنشطته وهواياته. وعلى الرغم من اعتراف الرائى لصديقه بأن سبب حزنه هو عدم القدرة على القراءة لضعف بصره إلا أن هذا المرحوم الصديق يُصِرُّ ويأخذه إلى إحدى دور النشر، فيجد صديقهما الجامعى يديرها ويسألانه عن كتاب يجمع الأفكار الحديثة فى العلم والفلسفة والأدب، فإذا به يُحضر كتاباً ضخمًا، ويهديهم أيضاً طبعة أخيرة من القرآن قائلاً: إن هذا التفسير الموجود غير مسبوق. حرص المرحوم على التأكيد على العودة لمراجعة القرآن إشارة دالة على الرغبة فى حُسن الختام، وحتى لا

يقلّل الرائى من قيمة العلوم الأخرى يشدّد عليه أن يراجع فصلا مِن الكتاب الضخم الذى يضمّ المعارف جميعها. ووجود الصديق المرحوم معه، ومعاودة الزيارة دوال على قرب الأجل ومن ثم يجب الاستعداد لهذا الزائر الذى ربما يأتى فجأة دون سابق إنذار.

٤-٣ بين الحياة والموت

الحلم (٢٠١)

«ياله من بهو عظيم يتلألأ نوراً ويتألق زخارف وألوانًا وجدتنى فيه مع إخوتى وأخواتى وأعمامى وأخوالى وأبنائهم وبناتهم، ثم جاء أصدقاء الجمالية وأصدقاء العباسية والحرافيش وراحوا يغنون ويضحكون حتى بحت حناجرهم، ويرقصون حتى كلت أقدامهم ويتحابون حتى ذابت قلوبهم، والآن جميعهم يرقدون فى مقابرهم مخلفين وراءهم صمتاً ونذيراً بالنسيان وسبحان من له الدوام» (ص ٩٤).

فى نظرة فلسفية عميقة تتسم بالعمق فى الحياة، يرسم لنا محفوظ على لسان الرائى الذى هو صورة منه وملاصقة له. صورة متناقضة لحياة الإنسان، صورة لحياته وهو يحيا متمتعًا بمباهج الدنيا وزخرفها وأخرى حيث الصمت / الموت.

وكيف تتبدّل هذه الحياة من الحركة إلى السكون، فى دلالة لعبرة الموت ومراعاة لمفاجأة الموت الذى يأتى دون استئذان. يكاد هذا الحلم يتقاطع مع الحلم رقم (٢٠٦) وهو الحلم الأخير حسب المنشور فى ملحق مجلة نصف الدنيا، فالرائى هنا فى هذا الحلم (٢٠١) وفى الحلم (٢٠٦) يجتمع مع الراحلين من أهله وهم فى حالة نشوة وطرب وسعادة ثم يكتشف فى النهاية المصيبة، حيث إنهم جميعًا رحلوا.

ومع هذا التقاطع بين الحلمين إلا أنهما شبه منفصلين مع أنهما يكوّنان معًا فى النهاية «وحدة واحدة» متكاملة، تعبر فى أبعادها عن فلسفة محفوظ فى الموت، حيث جوهر الحلمين أن الموت قادم لا محالة ولا مناص منه، ويجب على كل إنسان أن يتذكره، ويجعل صورته ماثلة أمامه حتى لا يفاجأ بها. فحضور الموت واضح وماثل فى فقد الأحبة الذين يتساقطون واحدًا بعد الآخر، بعدما كانوا يملؤون الدنيا «ضحكًا وضجيجًا».

ما يميز هذا الحلم أن محفوظ لم يقصره على الأهل فقط فى الاجتماع كما فى الحلم (٢٠٦)، وإنما هنا يشمل جميع الأحبة (الأهل والأصدقاء) سواء أكانوا من الجمالية أو من

العباسية وكذلك الحرافيش. فالرائى يرسم بصورة عميقة حالة هؤلاء وهم فى الدنيا حيث الأنوار المتلألئة، والزخارف والألوان والضحك الذى وصل بهم إلى أن بُحَّت حناجرهم، وحالتهم الثانية بعد الموت وهى الانطفاء والانزواء والصمت المطبق. وبعد هذه الصور التى ذكرها محفوظ (الموت لا خوفاً منه) وإنما استعداداً له فهو لم ينس عندما ذكر فى أذنه «تذكرنى لتعرفنى حتى ألقاك»، ومع تساؤلات محفوظ تحت وطأة القلق، متى يلقانى وكيف يتم اللقاء ، وما الداعى إلى ذلك؟، ومع كثرة هذه التساؤلات إلا أنه لم يجد إجابة لها ، حتى فاجأه وهو محاط بالحب والنور والأحضان الدافئة، كما توقع فى الأصداء وينذر أنه اطرد على الهواجس حتى فى «الأحضان الدافئة».

١٢- تنويعات أخرى فى أحلام (فترة النقاهة) :

قدّم محفوظ فى أحلام «فترة النقاهة» تنويعات أخرى، لم تقتصر على الموت أو السياسة وإنما شملت نواحى فكرية وفلسفية وحياتية مختلفة، وقد عكست هذه النواحى المختلفة خبرة «نجيب محفوظ» العميقة فى هذه الحياة، وتجاربه المتنوعة، هذه الخبرة وتلك التجارب، مدعومتان بفلسفة ورؤية

بعيدة المدى لهذه الجوانب، بالإضافة إلى أنها عكست قراءة جديدة لهذه النواحي، ومعالجة مختلفة لها.

أبرز ما يميز هذه الأحلام، هو تيمة «الحنين» والتى اشتملت حنينه إلى الأحباب والأهل والشخصيات التى أثّرت فيه وجدانيًا وفكريًا، وكذلك الأماكن، خاصة الأماكن الأولى التى شهدت فترة طفولته وصباه وهذا واضح فى إبراز المكان بصورة واضحة ولافتة، فنرى العباسية وعلى الأخصّ(بيت العباسية)، قد حظى بعدد غير قليل من الأحلام، وهذا واضح فى الأحلام رقم (١٧/ ٣٠/ ٣٥/ ٤٣/ ٥٨/ ٧٢/ ٧٣/ ٨٢/ ١٠٣/ ١٤١/ ١٥٤/ ١٦٤).

تجلّى المكان فى الأحلام لم يأتِ دخيلاً على «محفوظ»، فمحفوظ منذ رواياته الأولى ظهر المكان بصورة واضحة سواء فى العناوين أو كخلفية للأحداث، وفى كثير من الأحيان جاء المكان كبطل أساسى ومحوري، أسهم فى تشكيل معظم شخصيات محفوظ، وتقرير مصائرها وفق أنساق وأعراف المكان. المكان جوهرى وأصيل فى أعمال «محفوظ» حتى عُدَّ المكان عاملاً أساسيًا ضمن مسوغات حصوله على جائزة نوبل، ففيها جاء (استطاع محفوظ أن ينقل الحارة إلى

العالمية) وقد وصلت إجادة محفوظ فى رسم أبعاد المكان سواء أكانت أبعاداً نفسية أو جغرافية أو تاريخية أو غيرها من أبعاد، أنَّ إحدى الباحثات اللاتى درسنّ محفوظ فى أطروحتها ذكرت أنها جاءت إلى مصر مشغوفة بوصف محفوظ لها، بل إنها اتخذت من روايات محفوظ عن (الحارة المصرية) دليلا تسير به فى مصر دون حاجة إلى خرائط تقودها إلى دروب القاهرة وحاراتها.

ومن شغف «محفوظ» بالمكان، وحرصه على أنه يكون بطلا، أن صدّر رواياته بعناوين ذات دلالة مكانية كما سبق أن وضحت، مثل روايات (رادوبيس / كفاح طيبة / بين القصرين / قصر الشوق / السكرية / زقاق المدق / قشتمر/ ميرامار / الكرنك / خان الخليلى / القاهرة الجديدة). وقد عكس هذا التصدير المتكرر لأسماء الأماكن فى عناوين روايات محفوظ، عشق «محفوظ» للمكان أولاً، وثانيًا لإيمان محفوظ بأن المكان هو العنصر الفاعل الأساسى فى الرواية، وهو بحق الذى يرسم مصائر شخصياته وليس ببعيد عنا شخصية «حسنية الفرَّانة» فى «زقاق المدق» ،وكذلك «زيطة صانع العاهات»، هذه الشخصية المُنسحبة من الحياة

والتى اختارت عالمًا تحتيًا ظلاميًا لا يصلها بعالم الأسوياء، هو إفراز طبيعى للمكان الذى نشأ فيه.

وبالمثل "حميدة" ، فقد رسم لها "محفوظ" صورة لا تنفصل عن المكان، بل من خلال رسم ملامحها الشكلية استطاع أن يكشف أبعاد المكان، فهو يصفها بأنها: «جميلة سمراء، بنت بلد ذات شعر أسود ببشرة نحاسية، تبحث عن العيشة الهنيئة والملابس الفاخرة.. حائرة بين حُبّ عباس الحلو ابن الزقاق، وبين الخروج من أسر الحارة والفقر» (زقاق المدق: دار نهضة مصر ، صـ ١٧).

وفى (القاهرة الجديدة ١٩٤٥) جاء رسم شخصية "إحسان شحاته" ليكشف تأثير وطأة المكان على هذه الشخصية، وقد وصل بنا نحن القرّاء من جراء هذا الوصف إلى أن تتعاطف معها رغم أن أفعالها جاءت غير متسقة مع نسق القيم المتعارف عليها، يقول محفوظ: «كانت إحسان شحاته عظيمة الشعور بأمرين: جمالها وفقرها. كان جمالها فائقًا. ولكن لم توجد بالدار مرآة حقيقية حتى تعكس ذلك الجمال الصبيح، فالفقر حقيقة ماثلة لذلك، وقوّى شعورها به إخوتها السبعة الصغار، وأن لا مورد لهم إلا دكان سجائر

مساحتها متر مربع، وجل زبائنها من الطلبة! وطالما خافت على جمالها عوادى الفقر، وسوء التغذية.!» (القاهرة الجديدة: دار نهضة مصر، ص٢٢).

من هذا المنطلق يأتى تردد واطراد المكان فى (الأحلام)، فعلى الرغم من أن هذه الأحلام دفقات شعورية نابعة من وعى محفوظ الباطن، إلا أن ذاكرته لم تنسَ هذا العالم الأثير الذى شُغِفَ به "محفوظ"، فكان للمكان نصيب الأسد فى هذه الأحلام، وربما كان هذا الاطراد مرجعه الأساسيّ هو الشُّعور بالحنين لهذه الأماكن وعلى الأخص (بيت العباسية).

هذا الحنين جعل محفوظ يسأل مُسْتَّفهِمًا فى الحلم (١٠٣): ماذا جرى لبيتنا؟!

حلم (١٠٣):

«ماذا جرى لبيتنا؟ جميع المقاعد تلاصقت وسًمِّرت قوائمها فى الأرض وخلت الأسقف من المصابيح والجدران من الصورّ والأرض من السجاجيد، فماذا جرى لبيتنا؟!

قالوا بأنه إجراء لتأمين البيت لتعدد حوادث السطو على المنازل، فقلت دون تردد: إن السطو أحبُّ إلىِّ من القُبح والفوضى». (ص ٦٧).

ملحوظة: وردت كلمة (القُبح) على أنها (الصبح) فى طبعة نصف الدنيا.. والصحيح أنها (القُبْح) .

يبدو أن البيت الذى يتساءل محفوظ فى استنكار عمّا حدث له هو (رمز) لمدلول سياسي، إلا أن ورود البيت وإضافة الضمير (ناء) العائد على محفوظ، يوحى بالالتصاق الشديد بالمكان، وحرصه على مظهره وحزنه على ما آل إليه من اعتداء بغرض التأمين. أُلفة محفوظ للمكان يجعله يُفضِّل ويؤثر (المكان) دون هذه الحواجز التى تمنع السطو على ما آل إليه من (قُبح وفوضى).

هذا الانتماء للمكان جعل محفوظ مولعًا بذكر تفاصيله، وكأنه يُقدِّم وصفًا تفصيليًّا للمكان: فيصف الجدران والأسقف، وخلوّها جميعها من مظاهر الزينة، والتى جعلته يتساءل باهتمام: ماذا جرى لبيتنا؟!. وإذا كان محفوظ فى هذا الحلم يحزن لما آل إليه البيت من مظاهر الحضارة إلا أنه فى هذا الحلم يُشرف بنفسه على عمليات الترميم.

حلم (١٧٠) :

«جددت البيت القديم الذى ولدت فيه، ولما انتهى العُمَّال ذهبت إليه وتفقدت حجراته، وتذكرت ثم دخلت الشرفة ومن

خصائص نوافذها رأيت ميدان بيت القاضى وقسم الجمالية وتوابعه والحنفية العمومية وأشجار دقن الباشا ثم سمعت ضجة فى الداخل، فدخلت فرأيت زملاء الصبا الذين توفاهم الله يهرعون إليّ فرحين ثم رددوا أناشيد الصبا الوطنية، وإذا بضابط ومعه قوة من الجنود يقتحمون البيت، فساد الصمت وسأل الرجل عن الذين كانوا يغنون، فقلت ليس فى البيت سواى ففتشوا البيت ثم قادونى إلى القسم وهناك وجهت إليّ التهم بالتستر على مجرمين والتحريض على قلب نظام الحكم، وقال لى المحامى فيما بعد اطمئن فليس لديهم دليل واحد ولكنى لم أطمئن فرحتُ أتساءل عن مصيري؟!» (ص ٨٦).

يسعى «محفوظ» فى هذا الحلم إلى إظهار الوظيفة الطبيعية للبيت، تلك الوظيفة التى ذكرها «غاستون باشلار» فى كتابه «جماليات المكان»، المتمثلة في(الشعور بالأمن والاستقرار)، ومن ثم يعود «محفوظ» إلى هذا البيت ليتنسم هذا الاستقرار والأمان، يعود إلى «البيت القديم» هذا البيت الذى شهد أيام الصبا، ليعيد إليه الحياة بعد أن أصابته آثار الزمن، فيسعى إلى تجديده، وبعد أن تنتهى أعمال التجديد يدخل إلى الشرفة ومنها يطل على العالم (بيت القاضي، قسم الجمالية وتوابعه، الحنفية العمومية، أشجار دقن الباشا) .

صارت الشُّرفة رمزًا للانفتاح على العالم الخارجي، وبينما هو يطل على هذا العالم يسمع ضجة آتية من الداخل، فيدخل فيرى زملاء الصبا الراحلين، قادمين مهللين لرؤيته، ومن ثم أخذوا يرددون أناشيد الصبا الوطنية، وبينما هم على هذا الحال، يفاجأ بضابط ومعه قوة من الجنود يقتحمون البيت، وبدخولهم يسودُ الصَّمت يسألون عمن كان يغني، وعندما لم يجدوا شيئًا؛ اقتادوا السارد إلى قسم الشرطة؛ متهمًا بعدة تُهم جاهزة منها التَّستر على مجرمين والتحريض على قلب نظام الحكم.

هكذا دون سابق إنذار يُقتحم البيت ويقتاد صاحبه إلى السجن، وهو رمز «الأمان»، تتبدل وظيفة البيت هنا إلى النقيض، فوجود ضابط الشرطة داخل البيت وسؤاله عمن كان يغنى إشارة دالة على عدم الشعور بالحرية وتوافر الأمان داخل أهم خصوصية يتمتع بها الشخص فى منزله، السارد يريد أن يقول إن الإنسان فقد الأمان حتى فى منزله، وإن كبت الحرية وصل إلى العقاب على الغناء والشعور بالحرية. رسم محفوظ فى مفارقة دالة حالة الأمان وعدم الأمان من خلال هذا الحلم.

هوامش الدراسة :

● اعتمدت الدراسة على (أحلام فترة النقاهة) الصادرة عن نصف الدنيا ع (٨٦٤) بتاريخ ٢٠٠٦/٩/٣ .

١- فيليب لوجون :السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبى ت/ عمر حلّى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١ : ١٩٩٤ .

٢- مجلة الهلال: فبراير ١٩٧٠ ، عدد خاص عن محفوظ، ص٧٤ .

٣- خالد محمدعبدالغنى : هل كانت الحرافيش سيرة محفوظ التراثية - أخبار الأدب ١٠ديسمبر ٢٠٠٦ - صـ١٤ .

٤- حوار مع رجاء النقاش: نجيب محفوظ مؤلف ألف ليلة وليلة حوار (حنان مفيد) - نصف الدنيا ع (٨٦٤ بتاريخ ٢٠٠٦/٩/٣ ، صـ٥٣).

٥- مجلة ضاد:ع (٥) نوفمير ٢٠٠٦ صـ ٨ ، صادرة عن اتحاد كتاب مصر .

٦- حوار مع لوفيجاروا: ترجمة هبة سليمان - نصف الدنيا ، ص ١٢ .

٧- حوار فى مجلة نصف الدنيا :أجرته زينب عبدالرازق بعنوان (الحاج صبرى كاتم أسرار نجيب محفوظ) ع (٦٨٤ ، صـ٢٨) .
٨- السابق صـ ٢٨ .
٩- حوار مع لوفيجاروا: ترجمة هبة سليمان - نصف الدنيا ، صـ١٢ .
١٠- أصداء السيرة الذاتية: مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ ، صـ١٥ .
١١- عبد السميع عمر زين الدين :(أصداء الأصداء - الآفاق الفكرية فى أصداء السيرة الذاتية) الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات خاصة - يناير ٢٠٠٧ - صـ٤٠ .
١٢- د. خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة القصيرة المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٢م - صـ٢٥٩ .
١٣- عبدالسميع عمر: مرجع سابق ، صـ٤٥ .
١٤- السابق صـ٤٦ .
١٥- السابق صـ٤٧ .
١٦- مجلة ضاد: يحيى الرخاوى: نجيب محفوظ (السهل الممتنع) - صـ٣١.

الفصل الثانى:

استلهام النص التراثى «النصُّ الرّحَلِىّ» فى رواية «رحلة بن فطومة»

يُعدُّ نجيب محفوظ (١٩١١- ٢٠٠٦) واحدًا من أبرز كُتّاب الرواية العربية قاطبةً، ليس لأنه الأديب الوحيد فى العالم العربى - الذى نال جائزة نوبل فى الآداب، وإنما لشهرته الواسعة مترامية الأطراف والظلال، عبر التراجم التى نقلت إبداعه إلى كافة ربوع الدنيا، فجاء حصول الراحل- نجيب محفوظ - على نوبل؛ ليتوج هذا النجاح ويجعله على أعلى القمة دون منازع. وقد قدم محفوظ إسهامات فكرية عديدة للإنسانية، حيث عالج فى أعماله الروائية والقصصية قضايا الإنسان المُلِحَّة فى حاضره- حتى فى رواياته التاريخية، كانت عينه على الحاضر، الذى هو هاجس المثقف وباعث قلقه (١)- وموقف الإنسان من هذه القضايا الكبرى، والتى تبدأ بموقفه من الإيمان، ولا تنتهى عند اختياراته المصيرية، وهذا ما تجلّى واضحًا فى " أولاد حارتنا ١٩٦٧"، مرورًا بقضايا الوطن المهمة، مثل قضية الاستقلال وبروز النموذج الوطنى والانتماء (وهذا ما تجلى بصورة واضحة فى الثلاثية: بين القصرين ١٩٥٦، قصر الشوق ١٩٥٧، السكرية ١٩٥٧)، أو صراع الإنسان من أجل الشعور بإنسانيته، وحريته (كما ظهر فى ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦،

وميرامار١٩٦٧، والمرايا ١٩٧٢، والكرنك ١٩٧٤)، أو صراع الإنسان مع ذاته ورفضه لواقعه الذى أصابه بالعجز كما فى (القاهرة الجديدة١٩٤٥، والسراب ١٩٤٨، واللص والكلاب ١٩٦١، والسمان والخريف ١٩٦٢). أو قضايا فلسفية، تطرح رؤى عميقة فى مجال العقيدة وسر الحياة ومصير البشر كما فى (الطريق ١٩٦٤، والشحاذ ١٩٦٥) وفوق هذا وذاك، بحث الإنسان عن الحرية، والعدل، والمساواة ، أيًّا وجدوا، كما فى النموذج الذى بين أيدينا "رحلة ابن فطومة"١٩٨٣،.وغيرها من الأعمال عبر مسيرته الإبداعية الممتدة حتى رحيله.

ليست هذه القضايا هى ما شَغَلَ نجيب محفوظ – فحسب – على المستوى الفكري، بل تعداها إلى أن ينشغل منذ أول قصة كتبها بقضية الموت، وفلسفته، وقدرته على المواجهة كما ظهر جليًا فى قصة «حكمة الموت» (٢)، وصولاً إلى «أصداء السِّيرة الذاتية» عام ١٩٩٥، و«أحلام فترة النقاهة» عام ٢٠٠٤ .

ومع أهمية هذه الرِّوَايَّة «رحلة ابن فطومة»، الصَّادرة عام ١٩٨٣، فى إبراز الجانب الفكرى، ومدى تأثير الفلسفة، على إبداع نجيب محفوظ، والذى لا يخلو منه أى عمل، إلا أنها لم

تحظَ بالاهتمام النقدى الموازى لأهميتها، لا على مستوى الشكل، حيث استعار محفوظ شكلاً من أشكال التراث، وهو الشكل الرحليّ، أو حتى مستوى المضمون حيث الرواية تطرح، موضوعًا شائكًا، له جذوره عند الرسل والأنبياء، الذين كان هدف رسالاتهم، هو هداية الناس، ونشر المُثل العُليا والخير والعدل والحب والجمال، رغم ما تعرضوا له في سبيل نشر دعواتهم، وهنا محفوظ يتخذ من الرحالة «قنديل محمد العنابى، الشهير بـ (ابن فطومة)» (لاحظ دلالة الاسم كرمز للضياء والنور)، نموذجًا للإنسان فى بحثه عن هذه المُثل، التى ضاعت فى ظل حُكّام غير شرعيين، وغير عادلين، وأيضًا فى ظل عبث المحكومين، وفسادهم، وانهماكهم فى الشّهوات. لهذا كله تأتى أهمية هذه الرواية، والتى أعتبرها مُكمِّلةً، أو بمعنى أدق مفسرةً، لوجهة نظر الأديب الكبير، التى طرحها من قبل فى رائعته «أولاد حارتنا» ١٩٦٧، و لكن للأسف أساءت العقلية المتشددة تفسيرها، ووصل إلى إهدار دم الأديب الكبير، وهو ما انتهزه شاب أرعن وسدد طعنة أراد الله ألا تحقق مأرب صاحبها، إلا أنها أصابت الأديب بعجز فى يده، أرهقه حتى وفاته.

-١-

يتخذُ محفوظ من مُسمى الرِّحْلَة، عنوانًا لروايته، كما يتخذ لبطله اسمًا (ابن فطومة) يتطابق عبر الجناس الناقص مع اسم الرحالة العربى (ابن بطوطة ١٣٠٤- ١٣٧٧م) - حيث مجرد استدعاء اسم ابن بطوطة، يحيلنا إلى فضاءٍ رحلي، خاصةً رحلته الشهيرة «تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، والمعروفة برحلة ابن بطوطة»، التى طاف فيها الأمصار والبلدان، واُعْتِبر بعدها «سيد الرحالة العرب والمسلمين» رغم عدم ريادته فى هذا المجال، فقد سبقه أحمد بن فضلان (المولود فى القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادى) (٣) برحلته المسمّاة «رسالة ابن فضلان»، وابن جبير(١١٤٥- ١٢١٧م)، برحلته «تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار، أو رحلة ابن جبير»، وأبو حامد الغرناطى (١٠٦٨- ١١٦٥ م) «تحفة الألباب ونخبة الإعجاب» - وهاتان الاستعارتان لا تأتيان مجانيًا، أو اعتباطًا، بل يعمد محفوظ إلى ذلك عمدًا، فالنص منذ بنائه يأخذ من الرحلة شكلها المميَّز، كما يسير على نفس النهج الذى سار عليه الرحالة السابقون، من ذكر دوافع الرحلة، والغاية من الرحلة، والتى

يكون فى أغلبها غاية استكشافية للأماكن التى يرتادها الرحالة، ومن ثم لا يتخلى الرحالة عن دوره، وكذلك بطل نجيب محفوظ (ابن فطومة) فى التسجيل والتدوين لكل ما تقع عليه عينه من عادات وتقاليد، وانطباعاته عن النظم السياسية والاجتماعية فى البلدان التى مرّ بها، أو حلّ فيها، إضافةً إلى تدوين الغريب والمدهش من العجائب التى يراها لأول مرة ، فتكون الرِّحلة أشبه بالبحث الانثربولوجى. (ولا ننسى أن الاستعمار بدأ من رحلات المستشرقين).

ولا يعنى هذا أن نصَّ محفوظ، نصٌّ رحليّ خالص، بل هو عمل فنى يخضع فى تقنياته لشكل الرحلة، ويتجاوزه إلى دلالة النصوص الفلسفية، الحوارية، التى تتخذ من الآخر مرآة لكشف عيوب ذاتها، فالنص مع أنه ينهض على استعارة الشكل الرحلىّ، إلا أنه فى الوقت ذاته، لا يتقيد بكل تقنيات الرحلة (التى التزم بها الرحالة فى رحلاتهم التى تركوها لنا)، فهنا محفوظ يتخذ من الفضاء المفتوح سواء أكان فضاءً زمانيًا، أم فضاءً مكانيًا، إطارًا لرحلته، فهو يسير فى زمانٍ ومكانٍ متخيلين، لا أساس لهما فى الواقع المرجعى، كما أن رحالته، ليست مهمته " تسجيل الغريب والمدهش من

المصادفات، والمشاهدات، بل الدخول فى حوار مع الحضارات قديمها وحديثها "(٤) .

كما أن اختيار الكاتب لهذا الشكل / الرحلىّ، الذى أتاح له فرصة السِّياحة والتنقل فى أيديولوجيات الأمم، ومعتقداتها الدينية، ونُظمها السياسية، وحياتها الاجتماعية، مع مقارنتها بالواقع العربي، هو اختيار قديم، فقد سبق- فى ذلك - رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١: ١٨٧٣)، فى اتخاذ شكل الرحلة فى كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريس» ١٨٣٤، وعمد إلى نفس المنهج فى مقارنة أحوال بلاده ببلاد الفرنسيس، ليقدِّم صورة فادحة وبازغة لواقع أمته الرَّافض له، وهو نفس النهج الذى يُلزمه محفوظ لرحالته، المحمّل بأيديولوجية هدفها نقد الواقع، الذى ينتمى إليه - العالم العربى - بكل تعقيداته وأزماته، ويعلن عن هذا الهدف قائلاً لشيخه مغاغة الجبيلى: «أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطنى المريض بالدواء الشافى» (الرواية: ص ١٨).

- ٢ -

ومن الفروق التى تبدو جليةً بين نص محفوظ الرحلى، وأى نص آخر من النصوص الرحلية، التى قدّمها الرحالة العرب

والمسلمون، أنّ نصَّ محفوظ، يعتمد فى الأساس على رحلةٍ متخيَّلة (٥)، بعكس الرحلات السابقة التي- فى معظمها - لها واقعية مرجعية، وأزمنة محددة، أما هنا فالفضاء المكانى، فضاء تخييلي، رغم الإيحاء الذى يصل للمتلقي، من وصف الرحالة للأماكن - مع بعده عن الوصف الطوبغرافى، الذى يُعطى مصداقيةً واقعيةً - التى يطوف بها. فانتقالاته تتم إلى أماكن مجازية، إلا أن حركة الانتقال- نفسها - من / إلى، تُوْهم المتلقى بواقعية الفضاء، إلا أن هذا الوهم سرعان ما يتبدد، إذ نكتشف أن المسار الجغرافى للرحالة، أى الأماكن التى يمر بها، هى فى الأصل " أماكن وهمية"، ولكن هذا الإيهام الذى تحقق أولاً من حركة الانتقال، هو مقصود، فعند كشف الخداع ، يتبدل فى ذهن المتلقى، الفضاء من واقعى، إلى فضاء رمزي، وهو ما يريده الكاتب منذ بداية الرحلة، فمع كون الأماكن وهمية، إلا أن هذا لا ينفى عنها رمزيتها، التى تحيل عند رد مدلولاتها إلى دوالها، إلى أماكن لها طبيعة مرجعية وواقعية. فوصفه لدار المشرق، يحيل رمزيًا، إلى المجتمعات الرعوية القبلية، الموغلة فى القدم من التاريخ البشرى، وكذلك دار الحيرة بنظامها الإقطاعى الاستبدادى

الديكتاتورى الذى يتجسد فى «الملك الإله»، الذى «ينشئ الجيش ويختار له قواده، فيكون جيش النصر، ويُعيّن من أسرته المقدسة الحكام، وينتخب من الصفوة قادة للعمل فى الأرض والمصانع، أما بقية الناس فلا قداسة بهم، ولا مواهب، يعملون فى الأشغال اليدوية» (الرواية: ص ٥٥)، وأضف إلى ذلك أنها دولة بوليسية، حيث الشرطة تنتشر فى كل الطرقات، بغرض أنهم «يحمون الدولة»، لذا فهى تحيل رمزياً إلى الأنظمة التى ينتمى إليها الرحالة، فهو عربى الانتماء، ويبرز الرمز جلياً عندما يتكرر معه فى هذه الدار، ما حدث فى دار الوطن التى ينتمى إليها، من خطف حاجب الوالى لخطيبته "حليمة"، هنا يتكرّر الموقف، فبعد استرداده لـ «عروسه» - التى تزوجها بعرف دارها(دار المشرق)، بعقد يتجدد شهراً بشهر من قبل - يأتيه من يخبره أن الحكيم ديزنج «يرغب فى حوز فتاتك» (ص ٦٠)، وما أن يرفض حتى تقبض عليه الشرطة، ويوجه له الاتهام «بالسخرية من دين هذه الديار» (الرواية :ص ٦٢)، ويقضى عشرين عامًا فى السجن، حتى تولّى حاكم جديد، فاقتضت إدارته "إصدار عفو شامل عن ضحايا الملك المخلوع الغادر" (ص ٦٨). وبالمثل

دار الحلبة بما تتمتع به من حرية، ونظام ديمقراطى، وتعددية دينية، تحيل رمزيًا إلى أمريكا والليبرالية المتحققة على أرضها، والظامئة إليها كل نفس تشعر بالغبن والظلم، وأيضاً دار الأمان (المناقضة لاسمها)، فنظامها السياسي، المُترصِّد بالمواطن، والمُراقِب له فى أدق خصوصياته (الذهاب إلى الحمام)، يحيل إلى الأنظمة الشيوعية القامعة، وخاصة الاتحاد السوفييتى، وأخيراً دار الجبل، تلك الدار التى يأمل الرحالة فى الوصول إليها؛ لما سمعه عنها من عدل وحرية، أو باعتبارها «دار الكمال» (الرواية: ص ١١٨)، فتحيل إلى المدينة الفاضلة، التى يسعى إليها الإنسان جاهداً، للوصول إليها خاصة هؤلاء الساخطين على واقعهم؛ لتعرضهم للظلم والقهر، ومنهم الرحالة (حيث زواج حاجب الوالى الثالث من خطيبته، بعد أن أجبر أبيها على فسخ الخطوبة). فهذه الدار / الجبل، بالمواصفات التى أسبغها عليها الوصف، تصبح الوطن المآل، الذى ينشده كل إنسان فى مشرق الأرض ومغربها.

إذا كان الفضاء، فضاءً تخييليًا، فإن الزمن الذى يقطعه ابن فطومة فى رحلته منذ بدايتها وصولاً إلى دار الجبل «زمن نفسى، يمتد امتداد الوجود البشرى ذاته، بدءًا من المجتمعات

البدائية الوثنية فى العمق السحيق من التاريخ البشرى، إلى عصر العلم والتكنولوجيا فى القرن العشرين» (٦) . والاتكاء على زمن نفسى له دلالته، فكأن الكاتب يريد أن يبعث برسالة، مفادها أن الإنسان منذ وطأت أقدامه الأرض، فى ظل وجود آلهة، وحكام شرعيين، أو عدم وجودهم، قد جُبِلَ على البحث عن العدل والحرية ،فلا تخلى عنهما يوم أن كانت الحياة قبلية، ولا أُخْمد مسعاه فى عصر التكنولوجيا والعلم، بل ظل الهدف واحداً، رغم تغير الظروف والأزمان.

★★★

الفارق الثانى بين النص الرحلى المحفوظى والنصوص الرحلية الأخرى، أن نص محفوظ يتمرد على مقولة «الرحلة عين الجغرافيا المبصرة» (٧) ،فالرحالة - هنا - لا يقدم الفضاءات الجغرافية التى يُمرُّ بها وصولاً إلى مبتغاه «من زاوية طوبغرافية محدودة المعالم، بل من زاوية ثقافية؛ حيث تصير فضاءات العبور، والاستقرار الظرفي، التى تحمل صورة مدن متخيّلة، جغرافيات ثقافية، كونها تعبر عن نمط عيش سكانها، ومستوى تطورهم عمرانيًا واقتصاديًا، وسياسيًا، واجتماعيًا، وفكريًا» (٨)، فمع رصد الرحالة

لطبائع الشعوب، ونظمها السياسية أياً كانت، فإن عينه لا تقع على ما يشاهد بغرض الاستمتاع فقط، رغم حرصه على تدوين وتسجيل ما تراه عينه، وإنما الهدف الأسمى الذى يسعى إليه الرحالة (ابن فطومة) إضافة إلى المقارنة بين أحوال هذه الديار وبين وطنه، وانتقاده المضمر لأحوال بلده التى صارت عليها، بعد أن كانت ديار الإسلام فيما سبق، هو الدخول فى حوارات مع حكماء هذه الديار، ففى كل دار يحل فيها نراه يسأل صاحب الفندق، أن يلتقى حكيم هذه الديار، فيلتقى فى دار المشرق، كاهن القمر، ويدور بينهما حوار عن عادات هذه البلاد، وديانتها، وعلاقة الرجل بالمرأة، وفى الحوار بين الرحالة والحكيم، لا يقف الرحالة موقف المبهور بما يشاهد، بل على العكس ينتقد ما لا يتلاءم مع ديانته، ويتساءل بعد تدوينه ما لاحظه: «هل حقاً يوجد فى دار الجبل الدواء الشافى لكل داء؟» (الرواية ص ٢٩)، وهو فى سؤاله لا يبحث عن الدواء الشافى لبلاده كما هدف من رحلته، وإنما لما رآه، وألمه فى دار المشرق من إباحية، ووثنية، فنراه بعد تدوينه غارقاً فى أفكاره وتأملاته «عذابات الإنسان فى هذه الحياة» . وفى دار الحيرة يلتقى الحكيم ديزنج، ويسأله، عما

أعجبه فى هذه الدار، فتكون الإجابة كاشفة للراوى الضمنى / المؤلف وهو ما يفتقده في بلاده من "حضارة وجمال قوة ونظام" (ص ٥٤)، إلا أنه يدخل معه فى حوار عن طبيعة الحاكم المسيطرة على كل شيء ،فى مقابل الانسحاق والخضوع من قبل الفئات المطحونة للقوى الأرضية الحاكمة، ويتكرر الأمر فى دار الحلبة مع إمام المسجد الذى يشده أذانه، فيعتقد أن هذه الديار من ديار الإسلام، فيجيبه الإمام، إنها ليست من ديار الإسلام، بل «هى دار الحرية، تمثل فيها جميع الديانات، فيها مسلمون ويهود ومسيحيون وبوذيون، بل فيها ملحدون ووثنيون» (ص ٧٤)، ويدخل فى حوارات عن نظام الحكم، وكيف يُخْتار الرئيس، تبعًا لمواصفات علمية وأخلاقية وسياسية، وبعد انقضاء فترة انتخابه يعتزل، وتجرى الانتخابات بين الرئيس المعتزل والمرشحين الجدد، وكيف أن الرئيس يختار مجلسًا من أهل الخبرة فى جميع الأنشطة، يعاونه بالرأي، وعند الاختلاف يعتزلون جميعًا، وتجرى الانتخابات من جديد، فينبهر الرحالة بهذا النظام، ويُعْرب عن هذا قائلاً: «نِعْمَ النظام» (ص ٧٧)، ويتمنى فى ظل هذا النظام لو طبقوا الشريعة، فيسأله الإمام هل يطبقونها

فى ديار الإسلام، فيجيب فى أسى: لا، ويسأله هل تعتبرون أنفسكم سعداء، فيجيبه بأن السعادة حكم نسبي، عندئذ يطلب منه أن يزور حكيم هذه الديار، مثلما فعل من قبل، فيفاجأ بأنه لا يوجد حكيم واحد، حيث «مراكز العلم تموج بالحكماء، وستجد عند أى منهم ما ترغب فى معرفته وأكثر..» (ص ٧٨)، ومع كل هذا الانبهار إلا أن تصرُّف زوجة الإمام وأبنائه لم يَرُقْ له، فعندما زارهم استقبلوه جميعًا، وجلسوا إلى جواره على المائدة، وهو ما اعتبره مخالفًا لتقاليد الإسلام، بالإضافة إلى دعوته إلى احتساء النبيذ . هنا تظهر أيديولوجيا الرحالة ، فمع حفاوته الشديدة بهذه الدار ، إلا أنه وقف وتصدى لما لا يعجبه ، وبالأدق ما يخالف معتقداته الفكرية وانتماءاته الدينية ، هكذا يجب أن تكون العلاقة بالآخر ليست رفضًا مطلقًا، ولا قبولاً دائمًا، أى ليست علاقة أحادية الجانب، وإنما علاقة ثنائية قائمة ومرتكزة على القبول والرفض، قبول ما يتواءم مع المعتنق الأيديولوجي، ورفض لما يتعارض مع هذا المعتنق.

- ٣ -

تتشابه رحلة ابن فطومة مع رحلات الرَّحالة العرب والمسلمين، فى وجود دوافع للرحلة، وذكرها فى المقدمة (٧)،

وبما أن النص رواية، فالسارد يذكر الأسباب والدوافع فى نسيج السرد، فلا يبدأ نصه بمقدمة، عكس النصوص الرحلية الأخرى، وإنما فى الفصل الاستهلالى (الوطن)، يذكر أسباب ودوافع الرحلة، والتى نرى أنه يمكن تقسيمها إلى دوافع ذاتية، وأخرى وطنية، وإن كان هو قدم الدوافع الوطنية على الدوافع الذاتية، فإن هذا لا يقلل من الهدف النبيل الذى دفعه إلى رحلته. ومن الدوافع التى يحرص الرحالة على إظهارها وتكرارها سواء على سمع شيخه مغاغة الجبيلي، أو على الحكماء الذين يلتقى بهم فى الدور التى يحل عليها، الدافع الملتبس فى صنيفة وطنية «أردت أن أرى وطنى من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لعلى أستطيع أن أقول له كلمة نافعة» (الرواية :ص ٧٦) فهو بذلك غير راضٍ عن ما فى هذا الوطن / دار الإسلام «من ظلم وفقر وجهل»؛ لذا ينعت داره بـ «الدار الزائفة» فيعقد النية على السفر والارتحال علّه يعود «بالدواء الشافى» (ص ١٨) لوطنه المريض. لأجل هذا يُعرِّف نفسه لمن يسأله عن غرضه «رحالة يمضى من دار إلى دار وراء المعرفة» (ص١١٦). هذا عن الدوافع الوطنية، أما الدافع الذاتى، فهو يعد الدافع الأساسى

لرحلته، ويتمثل فى شعوره بالظلم، أولاً من إخوته من أبيه الذين أنكروا عليه حقه فى نسبه إلى أبيه، ونسبوه إلى أمه «فطومة» فـ «تبرؤا من قرابتى، وتشكيكًا فيها» (ص ٨)، فنشأ وحيدًا مع أمه بعد وفاة أبيه، ولأنه فتى ذو ذهن متسائل وروح قلقة، يشعر بالخلل الاجتماعى الذى يعيش فيه، وتهاوى العلاقات الأسرية (رفض إخوته من أبيه له، وزواج أمه)، ثانيًا صدامه مع السلطة عندما يطمع الحاجب الثالث للوالي، فى خطيبته "حليمة"، ويتخذها زوجة رابعة له، كل هذا جعله يشعر بالمرارة والظلم فى مجتمع إسلامي، بل والخيانة، ومن ثم يعلن فى مرارة «خاننى الدين، خانتنى أمي، خانتنى حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة» (ص ١٧). وبالربط بين تهاوى العلاقة الأسرية، والصدام مع السلطة، يستشعر فى قرارة ذاته، بأن هذه الدار زائفة، ومن ثم لا وجود له فيها؛ فيقرر الرحلة، وهو لم يتجاوز العشرين، راغباً فى الوصول إلى ما لم يصل إليه شيخه، علّه يصل إلى دار الجبل، حيث المستقر والأمان. وقبل كل هذا حضور الدافع الأساسى المضمر فى النص، وهو حب الفتى للمعرفة، حيث يطلق على نفسه رحالة «يمضى من دار إلى دار وراء المعرفة»

(ص ١١٦)، ويتزود بها، إلى جانب وجود الحافز فى شيخه الذى يدفعه بطريق غير مباشر، من خلال حكاياته عن رحلته التى لم تتم، فيصمم على بلوغ الهدف الذى فشل فى الوصول إليه شيخه، الذى عرف الرحلات فى صحبة المرحوم أبيه، فطافا المشرق والمغرب معًا، ثم إثارته للفتى بقوله «لكن الجديد حقًا لن تعثر عليه فى ديار الإسلام» (ص ١٠)، أو حديثه عن دار الجبل التى ألهته ظروف الحياة والأسرة عن زيارتها، والتى كانت أهم هدف فى الرحلة التى قام بها وحده، فيقول له محفزًا: «تسمع عنها الكثير، كأنه معجزة البلاد، كأنها الكمال الذى ليس بعده كمال» (ص ١١). وما إن تتوافر الدوافع لقيام ابن فطومة برحلته، حتى نراه يشحذ الهمة للقيام بها. ويلحق بالقافلة ليرحل معهم؛ فهم الأدلاء الذين يقودونه إلى مبتغاه.

-٤-

تتم الرحلة إلى دار الجبل التى يسعى إليها الرحالة، عبر انتقالات إلى ديار أخرى، يمرُّ بها الرحالة، هى بمثابة الجسر، الذى يعبر به إلى مقصد الرحلة وغايتها / دار الجبل، وقد يمكث بها بعض الوقت، حسب الرابط الذى يشده إلى المكان،

وفى الغالب يكون الرابط امرأة، كما حدث فى دار المشرق مع «عروسه» التى ارتبط بها بعقد يتجدد شهريًا، حتى يمل منها، لكنه لم يغادر دار المشرق، إلا بعدما صدر حكم ضده بالتفريق بينه وبين رفيقته، لأنه ثبت تنشئة ابنه الأكبر على الكفر (فهو يُعلِّمه الدين الإسلامي، المخالف للديانة الوثنية التى يعتنقها أهل هذه الدار)، وبالفعل يرحل مع أول قافلة، ليصل إلى دار الحيرة، ويمكث فى المكان مرغمًا (فى السجن)، فبعد أن نشبت معركة بين أهل الحيرة وأهل المشرق، وكسب ملك الحيرة المعركة، عاد غانمًا بالسبايا، والتى كان من ضمنهم رفيقته «عروسه» فما إن يعثر عليها يشتريها، حتى يفاجأ بصاحب الفندق هام، يخبره برغبة الحكيم ديزنج فى حوزتها، مقابل رد ما دفعه فيها، فما إن يرفض، حتى يزج به فى السجن لمدة عشرين عامًا، «بتهمة السخرية من دين هذه الدار» (ص ٦٢)، التى تستضيفه، وفى دار الحلبة بعد لقائه بالحكيم مرهم، تدور نذر الحرب بين الحلبة والأمان، فيقرر البقاء فى هذه الدار، ثم يذهب إلى الشيخ حامد السبكى، ليخبره أنه قرر الزواج، من كريمته، فيأتيه بالموافقة فى اليوم التالى، ويتم الزواج، ويعمل بالتجارة

مع شريكين مسيحيين، وما إن دار العام الأول حتى أنجبت سامية / زوجته، مولودهما الأول، فبدلاً من أن يتأهب للرحيل «استسلم للحياة الناعمة» (ص ٩٤)، وتوالت الأيام حتى صار أبًا لثلاثة ذكور، كما يلتقي بعروسه، ويعرف أنها تزوجت من بوذي، وقد اعتنقت دينه، بعدما يئست من عثورها عليه. ويقرر استكمال رحلته فيستأذن زوجته، ليواصل هدفه، وقد استعدّ بالمال الوفير، واعداً بالعودة للحلبة عقب الرحلة، ليصطحب زوجته وأبناءه إلى دار الإسلام، فينسخ كتاب الرحلة، ويلقى الباقى من أهله، ثم يعود إلى الحلبة، وفى دار الأمان لعدم وجود الرابط الذى يجعله يبقى فى المكان، يرحل سريعًا ما إن يسمع بقرب نشوب الحرب بين دار الحلبة والأمان، وبالفعل يرحل إلى دار الغروب، التى يتهيأ فيه الإنسان، ليترقى لدار الجبل. وتأتى النهاية الصادمة، حيث يعلم أن الوصول لهذه الدار، التى قطع كل هذه المسافة والعمر، من أجل الوصول إليها هى كما يقول «ليست بغايتى الأخيرة، ولكنى أرجو أن أرجع منها إلى وطنى بشيء يفيده» (ص ٨٣)، فيعرف أنه ليس بالأمر السهل، فيخطر على باله خاطر، هو أن يُسلِّم صاحب القافلة دفتره، الذى سجل ودون فيه، كل ما رأى،

ليسلمه إلى أمه، أو إلى أمين دار الحكمة «ففيه من المشاهد ما يستحق أن يعرف» (ص ١٢٦) وتنتهى الرحلة دون أن نعرف هل وصل ابن فطومة إلى مبتغاه، أم هل هلك فى الطريق؟.

إذا كانت المرأة هى الرابط الذى يجذب الرحالة - فى هذا النص - إلى البقاء في أى دار، فإن عدم وجود ما ارتحل من أجله (عدل وحرية ومساواة)، هو ما يعجِّل له بالرحيل من هذه الدار أو تلك، فرغم انبهاره بدار الحلبة، إذ يجدها المجتمع الأمثل للحرية، إضافة إلى أنها أرض الحضارة والتقدم والعلم، لكن بعد فترة يكتشف أن هذا النظام / الرأسمالي، عاجزٌ فى بعض النواحي، لاسيما أنه نظامٌ غير أخلاقى أو إنساني، يرفض الضعفاء، «لا مكان للعجزة بيننا»، فيقرر الرحالة / ابن فطومة، أن يترك دار الحلبة، رغم الروابط التى تشده للمكان من قبيل: الانبهار بنظامه السياسى، وما تحقق فى ظله من حرية وعدل، وتسامح فى ممارسة الأديان، وأيضاً وجود زوجة، وأبناء، وأخيراً وجود مصدر عمل، - تجارته - ليواصل رحلته، ويحقق هدفه الذى خرج من أجله من دار الإسلام، كما يكشف هذا النظام عن رغبة استعمارية، فبعد

الحرب التى نشبت بينها / الحلبة وبين أهل الحيرة، تصبح الحيرة والمشرق، امتدادين للحلبة، كما يتوهم المناصرون لهذا النظام، بأن الحرية والحضارة، كُتِبَتْ لشعوبهما.

وبالمثل فى دار الأمان يضيق ابن فطومة، بالنظام القمعي، الذى لا يختلف من وجهة نظره عن الأنظمة القمعية فى بلاد المسلمين، ويضيق خاصة بمرافقه الإجبارى، الذى لا يتورع حتى عن الدخول معه إلى الحمام، وكذلك بنظامها السياسى المُنهِك، وفى معاقبته لمعارضيه، والذى يصل إلى قطع الرءوس، ووضعها على الحِراب فى احتفال سياسي، يظهر فيه الملك الإله، منتشيًا بقمع معارضيه، ويُشبّه ابن فطومة القمع فى هذه البلاد بما يحدث فى بلاده، فيصدر حكمه عنها قائلاً «إنها دار عجيبة، أثارت إعجابى لأقصى حدٍّ، وأثارت اشمئزازى لأقصى حدٍّ» (الرواية: ص ص: ١٠٧– ١٠٨) .

-٥-

إذا كان النص (رحلة ابن فطومة) استعار من النص الرحليّ شكله، فإنه فى ذات الوقت استعار – أيضًا– تقنياته، ومن أهم هذه التقنيات، الوصف، ففى الرحلة «ينتعش الوصف عندما يتحرك الزمن، كما أن الصور والمشاهد التى

تنطبع فى ذهن الراوي، تتخذ فى إطار تشكيلها أدوات أسلوبية وبلاغية» (٩). وأهم شيء يرتكز فى ذهن الرَّحَالة، البداية، والاستعداد للرحلة، فمنذ استهلال نصه، لا ينسى أن يسجل ما يستعين به فى رحلته فيقول «ملأت حقيبة بالدنانير، وثانية بالملابس، وثالثة باللوازم ومنها الدفاتر والأقلام،والكتب» (ص ١٩)، ثم يذكر وسيلة الانتقال/ متمثلة فى القافلة مع التجار «فمضينا نحو جامع السوق، وانتظمنا فى آخر صلاة جماعة تتاح لنا، وانطلقنا من الجامع إلى القافلة فاتخذنا مجالسنا مع الحقائب، وبدأ الطابور يتحرك على إيقاع حاد فغاص قلبى بحنين الوداع، وتحركت فى أعماقه ذكريات أمى وحليمة فى غلاف من ذكريات الأسى الشامل، الذى يحتوى وطنى كله» (ص ٢٠).

كما ينفتح السرد فى النص الرحلىّ – بصفة عامة – على تحديد خطية الرحلة المرسومة بنقطة انطلاق / دار الإسلام ، ونقطة توقف / دار المشرق، دار الحيرة، دار الحلبة، دار الأمان، دار الغروب، وما يصاحبها من مشاهدات وتأمل وحوار وعقبات (حروب، وسجن، و زواج)، ثم نقطة الوصول / دار الجبل، وما سيتبعها من نقط أخرى قد تحقق العودة،

– وهنا الأمر يختلف فالرحالة لا يعود، وإنما يعود المخطوط؛ لأن الهدف الذى يسعى إليه غاية فى الصعوبة – وبهذا تكون استراتيجية السرد تجدد الفضاء، والأحداث المُشاهَدة المروية والمتخيلة، فيقوم السرد بتحويل هذه الأحداث والمشاهد من تجربة معيشة إلى سرد مكتوب، يخضع لفعل الذاكرة من تحريفات وإضافات وإهمال، رغم أنه يسجِّل ويدوِّن كل مشاهدته. وفى نص نجيب محفوظ يؤكد الراوى / الرَّحَالة، أنه ملتزم بتدوين مشاهدته فى الأماكن التى مرّ بها، وهذا الالتزام حرصه عليه منذ أعلن عن استعداده للرحلة، «وقضيت شطراً من الليل وأنا أدون فى دفترى تاريخ الرحلة ومشاهدها» (ص ٢٩).

وينهض السرد على استثمار الرؤية البصرية فى الرصد والتسجيل، وما ينتج عن هذا من وصف، لكن الغالب فى هذا النص، هو تضافر الوصف والحوار فى بنية النص برمته، ففى معظم الديار التى يصل إليها الرحالة، لا يتخلى عن تسجيل ما يشاهده من طبائع وعادات وغرائب، بالإضافة إلى تسجيله لنُظمها السياسية والاجتماعية، دون أن يتخلى عن المقارنة بين ما يرى، وما عايشه فى ديار الإسلام (١٠) ، وفى

أغلب الأحيان ينتقد ما لا يتواءم مع طبيعة الدين الإسلامي، كما سبق أن شاهدنا. فمع إعجابه بالليبرالية، والعدالة فى دار الحرية / الحلبة، إلا أنه ينتقد هذه الحرية المفرطة، التى تبيح للمرأة الجلوس مع الغريب، والأكل معه، وكذلك شرب النبيذ. ومع الموقف المتشدد والمتحفظ الذى أخذه على المرأة فى بداية الرحلة، إلا أن الموقف يتغير برمته، عندما يجالس سامية، ابنة إمام المسجد، فيرى فى حديثها نموذجًا للمرأة المستنيرة، فيقرر الزواج منها، وهذا ما يكشف أنه يريد أن يقيم حوارًا مع الآخر بهدف معرفة ذاته. يهدف السارد بهذا الوصف إلى غاية بعيدة، يرمى إليها، من تأثيرات الصورة على المتلقي، والذى لا يخفى عليه وقع هذه الصورة على الرحالة نفسه من اندهاش وحيرة مما يرى. ففى دار المشرق، ما إن يخرج من الفندق، ويشعر بحرارة الجو، رغم أن الوقت ربيع، يقول مظهرًا حالتى التعجب والدهشة «وأنا أعجب من حرارة الربيع، وأتساءل عن حرارة الصيف، كيف تكون، ولدى مغادرتى الفندق هالنى أمران، العرى والفراغ» (ص ٢٥)، ثم بعد أن يُسْهب فى وصف ما رأى من مناظر العرى بين الرجال والنساء، يتعجب: «يا لها من دار تقذف بمن كان فى

شبابى إلى فتنة محرقة !» (ص ٢٥). والوصف هنا لا يقدمه السارد / الرحالة كزخرف يدلل به على صدق مشاهداته، وإنما يأتى ليضع صورة الوطن مقارنة بما يشاهد ويرى، ومن ثم تصبح صورة الوطن المستعاد من الذاكرة موضع التساؤل والمناقشة، فما إن يشاهد صورة العرى فى دار المشرق، حتى تلحّ عليه صورة الوطن - رغم ما يحمله فى نفسه من سخط وتبرم على ما آل إليه حاله - فيشعر بالسخط رغم وجود ما برّر به قيامهم بهذا الفعل فى دار المشرق، إلا أنه يتساءل «أى عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر فى بلدى الإسلامى؟» (ص ٢٥)، وتستمر حالة الجدال فى كل دار يذهب إليها، ففى دار المشرق أيضًا ، يتجادل ويتحاور مع حكيمها عن طبيعة الحكم والحياة فى هذه الدار، يستنكر الرحالة أن تكون السلطة مطلقة فى يد الحاكم، باعتباره الإله، وتنحية طبقات الشعب من أى دور، فيرى فى هذه القسمة التى يتفاخر بها الحكيم، أنها قسمة جائرة، وعلى الفور، تطل صورة الوطن فى ذهنه، فنراه يقول «ديننا عظيم، وحياتنا وثنية» (ص٣٩)، وبالمثل يتكرر الموقف فى دار الحيرة ، فرؤيته لقصر الوالى، وما يحيط به من

حراس، وأسوار يقول «إنه مثل قصر الوالى فى وطنى أو أفخم» (ص٥٣)، وما إن يقترب أكثر من أسواره، ويرى منظر الرءوس الآدمية المنفصلة عن أجسادها ، تتدلى من هامات الأعمدة المسيّجة للقصر، تتداعى على الفور الصورة المختزنة في الذاكرة ، والتى ساءته (الظلم والجهل والفقر) فيقول «ارتعدت لهول المنظر، لا أنكر أننى رأيت صورة مصغرة منه فى صباى فى وطنى» (ص ٥٣).

عدم مفارقة صورة الوطن له فى رحلته، له دلالة فارقة، حيث تكشف فى الجانب المقابل لهذه الصُّور المزرية، أن الرحالة، سخطه ونقمته على وطنه، كانا بغرض الحب؛ لذا فهو يبحث لها عن الدواء الشافي، علّه ينتفع به، وهذا ما يتضح بصورة جلية عند زيارته دار الحلبة، فيروقه نظامها السياسى والاجتماعي، الذى يفتقده فى بلده، فشدة الانبهار وتأكيد الوصف لهذا الانبهار من خلال رصد كل شيء، تأكيد لظمأ نفسه لمثل هذا النظام.

★★★

كما يقوم السرد ، على إحداث نوع من التوازى بين المسار الفكرى للرحالة، والمسار الخطى للرحلة، عبر الحوارات التى يقيمها الرحالة، مع حكماء هذه الديار بغية الوصول إلى

الدواء الشافى لوطنه، وهو فى حواراته، لا نرى فيه شخصية المتعصب لرأيه أو دينه أو وطنه، بل على العكس نراه يقبل الآخر، فهو يدافع ويجادل فكريًا بغية الوصول إلى ما يعود به إلى وطنه. ومعظم الحوارات التى يدخلها السارد / الرحالة مع حكماء الديار التى مرّ بها وأقام فيها (دار المشرق، دار الحيرة، دار الأمان، دار الحلبة، دار الغروب) أو مع إمام المسجد فى دار الحلبة، أو مع سامية، أو ختى مع أصحاب الفنادق (فام وهام وغيرهما.)، كشفت الهدف الحقيقى من هذه الرحلة، المتمثل فى معرفة الذات فى ضوء الآخر، كما كشفت فى الجانب المقابل عن وعى فكرى مستنير، قدمه المؤلف المتدثر فى عباءة الرحالة، لما يجب أن يكون لمن يريد أن يدخل فى حوارات مع الآخر: حضاراته، قديمها وحديثها، وكيفية الاستفادة من منجزاته التى لا تتعارض مع معتقداتنا الدينية والفكرية، ولا يتحول هذا إلى مجرد إعجاب وانبهار، ثم نقل دون نقد أو تحفظ (لاحظ حوار السارد / الرحالة مع الحكماء، عن الإسلام، والحرية، والحرب، وحواره مع سامية عن المرأة، ورأيها الذى تطابق مع ما قاله له شيخه مغاغة الجبيلى، عندما قالت له: «الفرق بين إسلامنا وإسلامكم، أن

إسلامنا لم يقفل باب الاجتهاد وإسلام بلا اجتهاد يعنى إسلام بلا عقل» (ص ٩٠).

فرغم أن الرحالة محمّلٌ بأيديولوجية ناقدة لوطنه الذى ينتمى إليه، إلا أنه فى ذات الوقت يكشف مزاياه (الجزئية) عبر مقارناته بما يشاهده عند الآخر، ومن ثم يطمح إلى مجتمع مثالى، وهو ما تجسّد فى صورة دار الجبل، من خلال الأحاديث المتناثرة عنها، والتى صارت فى نظر الآخرين - رغم عدم رؤيتها - دار الكمال، لذا يبتغى كل السبل للوصول إليها، رغم العراقيل التى تحول دون الوصول إليها (مثل الارتباط بالزواج، حتى وصف نفسه بسبب انصرافه عن هدفه «يبدو أننى خلقت للحب لا للرحلات» (ص ٤٤)، وقد تم الزواج له مرتين، من عروسة، ثم سامية، أو تكون العقبة بسبب السجن كما حدث فى دار الحيرة ، أو بسبب الحرب، وقد يجهد نفسه عندما يصل إلى دار الغروب، ليرتقى لدار الجبل، بل يأخذ بآراء الصوفيين فى قهر رغبات الذات، للوصول إلى السعادة البادية فى دار الجبل.

وتأتى النهاية الفاجعة، حيث يصل المخطوط عن طريق القافلة، دون الرحالة، الذى لا نعلم شيئًا عنه، هل ارتقى إلى دار الجبل أم هلك فى الطريق؟ هل دخل دار الجبل، وأى حظ

صادفه فيها؟ إلى أخر الأسئلة التى يطرحها المؤلف فى نهاية النص، ومع كون النهاية فاجعة، وفادحة، إلا أنها النهاية المنطقية، والأقرب إلى فلسفة نجيب محفوظ، الذى دائمًا يحسم قضاياه الشائكة، ولا يتركها عرضة للتوهمات والتأويلات، فمع هذه السياحة التى طاف بها وبنا رحالته، عبر أماكن متخيلة، لمعرفة نظمها السياسية والاجتماعية، وعلاقة الحاكم بالمحكومين، وموقف الحاكم والرعية من الدين، يكتشف أن المدينة التى ينشدها رحالته، ومن خلفه التائقون للحرية والعدل، مدينة أيضًا خيالية لا وجود لها إلا فى خيالاتهم، أما على أرض الواقع، فلا أساس لها، بل هى أشبه بصورة المدينة الفاضلة عند الفارابي، وإن اختلفت عنها بعض الشىء، أو المدينة الفاضلة عند الفلاسفة الأوروبيين، ولكن ليس معنى هذا أن يقبع الإنسان، ويسرف فى عبوديته للحكام الظالمين، فهذا ما يرفضه محفوظ، فإذا كان فى «أولا حارتنا» ١٩٦٧التى سجل فيها قصة الضمير، وكيف بزغ فجره ليشمل العالم كله، ومدى احتياج الإنسان للقيم الروحية، فى مواجهة العلم المادى، وبالمثل فى «الحرافيش» ١٩٧٧ والتى سجل فيها قصة الضمير الإنساني، حيث

الشعوب المغلوبة، المقهورة، والرازحة تحت نير الفتوات والبلطجية، لتنتهى الرواية بالتوت والنبوت، فى إشارة واضحة، أن مثل هذه الأمة لن تحصل على حريتها المرجوة، إلا بقوة العلوم والاستنارة، فإنه - هنا - أيضًا يعيد الكرة مرة ثالثة، ليقول إن رحلة الإنسان للبحث عن الحرية والعدل والجمال، لا تتحقق إلا بالإنسان نفسه، وسعيه لهذا من خلال التسلُّح بقوة العلم، والتشبُّع بالقيم الروحية، التى تبعثها الأديان فى نفوس البشر، وبالحوار المستنير مع الآخر وقبوله، أما العثور على دار الجبل التى أضحت فى نظر الكثيرين «دار الكمال»، أو «معجزة البلاد»، أو «معجزة الدهر» حتى أن الشيخ مغاغة الجبيلى - أستاذه - يقول عنها «نسمع عنها الكثير، كأنها الكمال الذى ليس بعده كمال، لم أصادف فى حياتى آدميًا ممن زاروها ولا وجدت كتابًا أو مخطوطًا،إنه سر مغلق» (ص ١٧)، فهو العجز، والاستكانة، وقبول البديل الجاهز، الذى لا يغنى ولا يسمن من جوع، ومن ثم جاءت النهاية الرائعة، لتؤكد رفض محفوظ لكل الحلول الجاهزة، وإنما يدفع الإنسان إلى الحصول على حريته بنفسه، وبالطرق المشروعة، مقدمًا العقل والحوار على كل شيء، وهذا يكشف

جانبًا خفيًا فى شخصية محفوظ، وهو رغم تاريخه الطويل، إلا أنه لم يؤخذ عليه معارضته للنظام، حتى أثيرت حول هذا الأقاويل، ولكن إبداعه يكشف الشيء الآخر المناقض لزعم الآخرين، فهو يعمد إلى فن التحايل السياسى بتعبير الدكتور عمار على حسن (١١)، ومن ثم يلجأ إلى الأشكال التراثية، ليمرر ما يريد قوله، دون أن يُحمِّل أحد شخصياته أو هو، أية آراء سياسية مناهضة للنظام (أيًّا كانت توجهاته وأيديولوجية القائمين عليه، فقد عاصر عهوداً شتى من العصر الملكي، حتى النظام الجمهوري، بل شهد أول انتخاب حر لرئيس الجمهورية "كما يدعون").

★★★

هكذا صاغ محفوظ رؤيته بحس فلسفى، دون أن يقع فى المآزق النظرية، وإنما قاد بطله، ومن يتوقون مثله للحرية والعدل، إلى الطريق الصحيح، حيث الدين، والعلم والحوار، طريق النجاة الحقيقية، فإذا كان عرفة، فى «أولاد حارتنا» قُتِلَ، و فى «الحرافيش» خروج الدرويش من خلوته واهبًا كل فتى نبوتًا وثمرة توت، فى إشارة بالغة الخطورة والدلالة لأهمية القوة المادية والروحية معًا لمقاومة الظلم / فتوات

وبلطجية الحارة . فإن الرحالة هنا قنديل محمد العنابي، ترك خلاصة تجربته فى البلاد التى زارها، لكى تكون خلاصة، لمن يريد أن يسير على الطريق الصحيح. وبهذا يؤكد محفوظ مأساة الإنسان فى الكون، وعبث الأقدار بمشروعاته «وحيرته الكبرى الميتافيزيقية التى لا يحلها الفعل السياسي، فهى جزء من لغز الوجود يستعصى على الفهم العقلاني، ويتطلب الحدس الصوفى» (١٢) ففى دار الغروب يلقى الإنسان كل شيء وراءه، ويفكر فى العمل دون ثمرة، عندئذ يستطيع الإنسان أن يحلق بغير جناحين. وبهذا تتكامل الرؤية لدى محفوظ حيث تصبح أعماله ذات «رؤية متكاملة» (١٣).

هوامش الدراسة:

- اعتمدنا فى هذه الدراسة علي «رحلة ابن فطومة»، طبعة دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٦ . وقد صدرت هذه الرواية، فى طبعتها الأولى، عام ١٩٨٣، عن دار نهضة مصر، لسعيد جودة السحار .

١- يري إبراهيم فتحى، أن نجيب محفوظ منذ رواياته الأولي التاريخية (عبث الأقدار ١٩٣٩، ورادبيس ١٩٤٣، وكفاح طيبة ١٩٤٤)، عينه علي اكتشاف الحاضر، واختيار محفوظ لهذه الفترات مكنه من خلق «تجربة إنسانية متخيلة، استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر، عاشه المصريون فى زمن كتابات الروايات، لقد هيأت المسافة التاريخية استيعاباً دراميًا لتلك التجربة المتخيلة وإبراز ما في نماذجها من دلالة راهنة»، راجع في هذا: إبراهيم فتحى: «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول، عدد «خصوصية الرواية ،ج ١»، مجلد ١٦، عدد ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء، ١٩٩٧ .

٢- نُشرت عام ١٩٣٨ في مجلة الرواية. وقد نشرت أعماله مسلسلة في هذه المجلة، ومجلة الرسالة الجديدة، حتى تم تكوين لجنة النشر للجامعيين، والتى نشر فيها أيضاً غير الجامعيين، ثم أصبحت بعد ذلك نهضة مصر، بعد أن استولي عليها سعيد جودة السحار، وقد ظل نجيب ينشر فى هذه الدار، حتي تم فسخ العقد مع الورثة، وإبرام عقد جديد مع دار الشروق التي نشرت أعماله كاملة، في طبعة فاخرة تليق بأديب نوبل، بما فيها رواية أولاد حارتنا، التي نشرتها دار الآداب البيروتية كاملة، بعد أن نشرتها الأهرام مسلسلة فى يوم الجمعة ٢١ سبتمبر ١٩٥٩، وأحدثت أزمة وقتها.

٣- الثابت والذي اتفق عليه المؤرخون، وأصحاب الموسوعات، أن ابن فضلان ولد في القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، لكن تاريخ ميلاده، أو وفاته لم يجزم به أحد، ممن تناولوا رحلته، الشيء الآخر الذي أجمعوا عليه هو تاريخ رحلته (٩٢١م)، حيث فى هذا العام الموافق ٣٠٩هـ، خرجت بعثة دينية سياسية من الخليفة العباسى المقتدر إلى قلب القارة الآسيوية، المعروفة آنذاك باسم

الصقالبة؛ تلبية لطلب ملكهم من أجل التعرف على الدين الإسلامى، وقد كانت هذه الرحلة وسيلة لكتابة رحلته، والتى وصف فيها البلاط الروسى، وطرائف الملك على سريره، راجع فى ذلك د. حسين نصار: «أدب الرحلة»، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩١، وكذلك: نازك سابايارد: «الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة»، بيروت، لبنان، مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٧٩ .

٤- قسّم شعيب حليفى الرحلة إلي نوعين: رحلات فعلية ورحلات خيالية، ويندرج تحت النوع الأول ثلاث رحلات: ١- الرحلة الدينية والرحلات القريبة منها (الزيارية ، الفهرسية...)، ٢- الرحلة العلمية أو الأدبية أو النصوص القريبة منها: (الاستكشافية، الدراسية، المقامية، الأثرية)، ٣- الرحلة السفارية والسياسية، أما الرحلة الخيالية فتتنوع بدورها إلى رحلات متخيلة تجرى وقائعها فى العالم الدنيوى، مثل «منطق الطير» لفريد الدين العطار النيسابورى، ورحلات ابن سيناء والإمام الغزالى، ورحلات أخروية: تضم الرحلات إلي الآخرة، عوالم تخييلية

مرتبطة بجنوح نحو رسم عوالم الغيب، وتخيل وقائع يوم القيامة وتصوير ما يحدث في الجنة والجحيم بأسلوب ترهيبى وترغيبى، ومن أشهر النماذج الممثلة لهذا كتاب «التوهم» للحارث المحاسبي، وبالمثل ما نجده عند أبي العلاء في رده علي «رسالة ابن القارح» راجع في هذا فصل «الأنواع والمرجع» ص ١١٩ : ١٥٢، ضمن كتاب: د.شعيب حليفي «الرحلة في الأدب العربى: التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل»، سلسلة كتابات نقدية، عدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل، ٢٠٠٢.

٥- حسن النعيمى: «استلهام النص التراثي في رواية رحلة ابن فطومة: رؤية تناصية»، موقع الدكتور حسن النعيمي www.alnemi.com.

٦- محمد برادة: «الرواية العربية في نهاية القرن، رؤي ومسارات»، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات فبراير ٢٠٠٦، ص ١٨ .

٧- عبد الرحمن التمارة: «سردية الفكر: قراءة في رواية رحلة ابن فطومة، لنجيب محفوظ»، عن رابط www.fikrwanakd.aljabribed.net/n85-06attamra.ht

٨- يشكل خطاب التقديم داخل النص الرحلي عنصرًا بنائيًا، لما يتضمنه من أسس وعناصر تمهيدية لتأطير النص، كما اعتبر التقديم فى النصوص الرحلية على وجه الخصوص ضرورة واجبة أكثر منها فى نصوص أخرى، نظرًا لطبيعة النص الذي يحتاج إلى تقديم بعض الايضاحات والمعلومات حول الرحلة، وأيضًا تبريرات معينة، من ذكر الأسباب والدوافع والعقبات، ويري شعيب حليفى، أن المقدمات في النص الرحلى، لا تخرج عن ثلاث تمظهرات: (١) مقدمات مرتبطة بالنص الرحلى تذكر أسباب ودواعي الرحلة، أو ذكر بعض المواضيع المهيمنة على الرحلة مثل رحلة ابن بطوطة، والعبدرى،(٢) مقدمات تقدم ملخصًا للرحلة، بالإضافة إلي أقسامها على غرار ما فعل عبد الغني النابلسي في رحلته «الحقيقة والمجاز في رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز». (٣) مقدمات تبسط لموضوعها بالبسملة، وتترك المقدمة للجواب عن سؤال أو الدفاع عن فكرة يتوخى المؤلف من خلالها توجيه المتلقي إلي قراءة معينة باعتقاد معين، كما فعل ابن جبير في رحلته .راجع فى هذا: شعيب حليفى: «الرحلة فى الأدب العربى»، مرجع

سابق ص ١٧٢-١٧٤ ، وكذلك، د. سيد حامد النساج فى: «رحلة التراث العربى» ، خاصة الفصل المعنون بـ «مشوار كتب الرحلة» ، دار المعارف، القاهرة، ط٥ ، ١٩٩٤ ، ص، ٢٢٩ .

٩- شعيب حليفى: «الرحلة فى الأدب العربى» ، مرجع سابق، ص،٢٧٤ .

١٠- من الذين اعتمدوا في رحلاتهم علي المقارنة، رفاعة رافع الطهطاوى فى «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ، وكذلك محمد المويلحى فى «حديث عيسي بن هشام» ، خاصة فى الفصل الأخير «من الشرق إلى الغرب. رغم الاختلاف فى تجنيس النوع الأخير، فالبعض يرى أنه شكل قريب من الرواية، والبعض الآخر رأى أنه يميل إلى الصراع بين الرواية والمقامة، ومن هؤلاء الدكتور سيد البحراوى، الذى يرى نوع المقامة أوضح ما يكون على مستوى لغة الكتاب، وقد يتبدى الصراع بصورة جلية فى علاقة المساحة النصية بعضها بالبعض الآخر، وينتهى فى النهاية إلى رأى قاطع أن العناصر التي اختبر بها نوع الكتاب، وهى المكان والزمان واللغة والشخصيات والبنية

والرؤية تبعد الكتاب عن الخصائص الروائية، وإن لم تبعده - بكل تأكيد - عن الكتابة الفنية التى تحاول أن تكون عصرية، وأن تكون قصصية، وليس كل قصة رواية كما هو معروف ص ١٠٤، وللمزيد راجع فى هذا د. سيد البحراوى «محتوى الشكل في الرواية الأولى: النصوص المصرية الأولى» الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية ١٩٩٦، ص ٦١ وما بعدها، ورأي ثالث يري أنها أقرب إلى القصة المقامة، راجع فى ذلك «يوسف الشاروني» القصة القصيرة: نظريًا وتطبيقيًا ، كتاب الهلال، عدد ٣١٦، مؤسسة دار الهلال، القاهرة ، أبريل ١٩٧٧، ما يهمنا هنا هو المنهج الذى اتبعه المويلحى، حيث اعتمد هو الآخر منهج المقارنة بين أوضاع البلاد التى طاف بها، فهو الآخر كان يهدف إلى الإصلاح، ولما وجد أن الإصلاح لا أمل فيه من الداخل، خاصة عندما يقدم صورًا شديدة القتامة، متمثلة في الفساد الذي عم كل جديد، حتى دار الأوبرا، والمنشآت ذات الطرز الأوروبية، ليشير بإصبع الاتهام إلى أن الفساد سببه الإنسان، فيذهب إلى الخارج / باريس.

١١- اعتبر البعض وضع محفوظ مسافة بين إبداعه ومواقفه السياسية نوعًا من الجبن على حد وصف غالى شكرى له بأنه «أجبن إنسان وأشجع فنان»، لكن اللافت أن نجيب محفوظ قدم مثالاً رائعًا للأديب الذى يستخدم الأدب فى التعبير عن المواقف السياسية، دون أن يسلك الأديب دربًا وعرًا، ومن ثم بتعبير د. عمار على حسن «قدم الأدب بوصفه نوعًا من المقاومة بالحيلة للقهر الذى تمارسه هذه السلطة على الجماهير، أو مجالاً لتنفيس المثقف عما يكنه فى ضميره تجاه السلطة ولا يقوله بشكل مباشر، خوفًا من المساءلة» وهو ما أطلق عليه د.عمار على حسن «فن التحايل السياسى»، راجع فى هذا دراسة الدكتور عمار علي حسن: «فن التحايل السياسى»، مجلة الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، بعنوان «عش ألف عام»، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٥، ص ٦٢ وما بعده، وللمزيد من علاقة نجيب محفوظ بالسلطة، راجع رجاء النقاش «نجيب محفوظ : صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، طبعة أولى، القاهرة ١٩٩٨، خاصة الفصول: متاعبى مع

السلطة: ص ١٢٥ ، روايات أثارت أزمــــــة: ص ٢٤١ ، والمذاهب السياسية: ص ٢٥١) من الكتاب المشار إليه.

١٢- إبراهيم فتحى: «فى النقد الشيوعى» ، مجلة الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، بعنوان «عش ألف عام» ، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٥ ، ص ٩٢.

١٣- عن تكامل الرؤية الإبداعية لدى محفوظ ، راجع: د. مصرى حنورة: «التكاملية الإبداعية فى رحلة ابن فطومة» ، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإصدار الثالث، العدد الأول ، شتاء ٢٠٠٧ ، القاهرة، ص ٦٣ ، وما بعدها .

المراجع :

١- نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة، دار الشروق، القاهرة، طبعة أولى ، ٢٠٠٦ .

٢- إبراهيم فتحى: «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول، عدد «خصوصية الرواية، ج ٢» ، مجلد ١٦ ، عدد ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ١٩٩٧ .

٣- إبراهيم فتحى: «فى النقد الشيوعى» ، مجلة الهلال،

عدد خاص عن نجيب محفوظ، بعنوان «عش ألف عام»، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٥ .

٤- رجاء النقاش «نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، طبعة أولى، القاهرة ١٩٩٨ .

٥- حسن النعيمى: «استلهام النص التراثى فى رواية رحلة ابن فطومة: رؤية تناصية»، عن موقع www.alnemi.com.

٦- د. حسين نصار: «أدب الرحلة»، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩١ .

٧- د. سيد البحراوى «محتوى الشكل فى الرواية الأولى: النصوص المصرية الأولى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية ١٩٩٦ .

٨- د. شعيب حليفى: «الرحلة في الأدب العربى: التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل»، سلسلة كتابات نقدية، عدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل، ٢٠٠٢ .

٩- عبد الرحمن التمارة: «سردية الفكر: قراءة في

رواية رحلة ابن فطومــة، لنجــيب مــحــفــوظ، عن رابط
www.fikrwanakd.aljabribed.net/n85-06attamra.ht

١٠- د.عمار على حسن: «فن التحايل السياسى»، مجلة الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، بعنوان «عش ألف عام»، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ديسمبر، ٢٠٠٥ .

١١- محمد برادة: «الرواية العربية فى نهاية القرن، رؤى ومسارات»، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة ندوات فبراير، ٢٠٠٦ .

١٢- د. مصرى حنورة: «التكاملية الإبداعية فى رحلة ابن فطومة»، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإصدار الثالث، العدد الأول، شتاء ٢٠٠٧ ، القاهرة.

١٣- نازك سابايارد: «الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة»، بيروت، لبنان، مؤسسة نوفل، ط١ ، ١٩٧٩ .

١٤- يوسف الشارونى «القصة القصيرة: نظريًا وتطبيقيًا»، كتاب الهلال، عدد ٣١٦، مؤسسة دار الهلال ، القاهرة، أبريل ١٩٧٧ .

الفصل الثالث:

الرواية التاريخية: تمثل أم تجاوز للواقع من خلال الثلاثية التاريخية؟

الوعى بالواقع ..وضرورة العودة للتاريخ :

إنَّ وعى الكاتب بالواقع الراهن، الذى يعيشه، وقضاياه المُشْكِلَة، والتى تزداد تعقيداً كلما أوْغل الزمن فى المضى إلى الأمام، يجعل الكاتب المُنْشَغِلَ به، يقع فى مأزق الارتباط بهذا الواقع، الذى هو جزءٌ منه، أو الانفصال عنه، لزمنٍ مضى أثير؛ علّه يجد فيه ما افتقده فى واقعه، أو بمعنى أدق «فردوسه المفقود». قد تبدو هذه النظرة للتَّاريخ، بما يَحْمِلُه من تجارب، وأحداث، وشخصيات، نظرةً ضيِّقةً غير ذات جدوى، فالهروب من الواقع المُشْكِلِ إلى الماضى الأثير -على حدٍّ زعمهم - يُعَدُّ هروباً، بل عجزاً عن المواجهة. أما النَّظرة الدقيقة والصائبة فى الوقت ذاته، لعلاقة الالتباس بين الماضى والحاضر؛ فهى تلك النظرة التى تجعل من التاريخ معيناً، لقبول الحاضر. ففى كثير من الأحيان يرى الإنسان وبخاصة الواعى، المثقل بهموم حاضره، أيًّا كانت توجهاته الأيديولوجية، فى الواقع صورةً مكررةً من الماضى، مع تغيّر الأشخاص والزمن، أما جوهر الحدث فهو باقٍ. ومن ثمّ تبدأ سلسلة من التساؤلات التى يطرحونها من قبيل: كيف يُعِيدُ التاريخ نفسه؟ وهل إعادة التاريخ / أحداثه - رغم مضى ما مضى - إدانة للحاضر؟.

حضور اللحظتين: التاريخية الماضوية والحاضرة، قد يدفع بالكاتب لمراجعة الحاضر فى ظل صورة الماضي، وفى ذات الوقت استعادة الماضى المتجلى فى الحاضر، ومن ثمّ يخرج بالدلالات التى يريد أن يَخْـرُجَ بهـا من تجلِّى اللحظتين الحدّيتين، وحضورهما معًا. وفى ظل المراوحة بين اللحظتين التاريخيتين: الماضوية والحاضرة، يتعدى المؤرخ وظيفته الأساسية مِنْ أنْ يَحْكِي «ماذا حَدَثَ؟» إلى أنْ يُفَسِّرَ «لماذا حَدَثَ؟». وقد يبدو التداخل جليًا بين طبيعة الروائى وطبيعة المؤرخ، فالروائى وظيفته تتجلَّى فى أنْ يحكى فقط، دون حاجة لتفسير ما يحكيه .

١- علاقة الرواية بالتاريخ:

وعلاقة الرواية بالتاريخ، علاقة ملتبسة منذ القدم، وقد أدرك هذا أرسطو عندما ميَّزَ بين «التاريخ والشعر(الدرامى والملحمى)» (١)، كما أن التاريخ قبل أن يصبح علمًا، تخضع دراسته لقواعد منهجية فى أواخر القرن التاسع عشر، «كان مجرد حكاية تأتى على لسان صاحبها، تروى وقائع عن أقوام عاشت هنا وهناك، ومشاهد من حياتهم وسلوكياتهم ، والمصير الذى انتهوا إليه ، دون ذكر العلل والأسباب، وراء

كل حادثة، أو رواية، وعلى القارئ أن يستخلص ما يراه من عبر وعظات» (٢)، ومن هذا التاريخ بدأت الدراسات التى سعت لفصل التاريخ، بوصفه علمًا عن مجرد الأخبار فقط، حيث الاعتناء بالمصادر والتواثيق، أو كما قيل «لا تاريخ دون وثائق»، وتطوَّر الأمر لدراسة التاريخ فى ضَوْءِ معارف أخرى، من شأنها أن تساعد فى تفسير التاريخ، مثل الجغرافية، ودور الفرد، ودور البطل، ودور الدين،.. وغيرها، إلى أن استقر الأمر وضوحًا فى ضوء المدارس المادية أو المثالية ، التى ارتأت عدم الاكتفاء بإعادة سرد الوقائع كما حدثت، وهنا تجلت حالة الالتباس بين الرواية والتاريخ مرة أخرى، فالرؤية التى تقول بعدم الاكتفاء، تعنى فى مقابلها تفعيل دور الذات، من خلال الاستنتاجات والقراءات.

ولا يحتاج المرء إلى أن يذهب بعيدًا للتدليل على علاقة الالتباس بين الرواية والتاريخ، حيث كُتب التاريخ فى تراثنا وتراث غيرنا تَحْفَلُ بمفرداتٍ هى جزءٌ من طبيعة الرواية مثل (روى، حكى، أخبرنى، ذكر، قال ......)، ويذكر قاسم عبده قاسم، أن كثيرًا من الكتب التى تمّ تدوينها «رواية فلان» تبدأ بعبارة «قال الراوى» وفى المقابل تحفل كتب التاريخ بحكايات

يحمل بعضها طابع الخيال والأسطورة (٣)، بل إن المؤرخين أنفسهم - خاصة القدماء - استعانوا بالخيال؛ لترقيع النقص في الذاكرة، وكثيراً ما لجأ المؤرخ إلى الخيال لكي يضع خطبة بليغة على أحد لسان أبطال روايته التاريخية، وعلى الجانب الموازى يستعين الروائي بالتاريخ مثلما نحن بصدده.

وقد يرى كثير من الدارسين أنّ الروايّة التاريخيّة، مهما سعت إلى التوغل في الماضي، تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه، وربط الأخوان فونكور:(goncours) «إن التاريخ هو رواية ما كان ، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون» (٤). وتأكيداً للرأى السابق ، تذهب ليندا هتشيون إلى أن التاريخ والقص نوعان منفتحان، ففي مراحل كثيرة ضم كل منهما تحت حدوده المرنة، أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسيولوجيا». وفى القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين فى علاقة الأخلاق (لا الحقائق) بالحقيقة فى السرد. ومثلما كان التداخل بين الرواية والتاريخ، حادثا بسبب المفاهيم المحدّدة لكل نوعٍ على حدة، فالتاريخ في شكْلٍ من أشكاله «نوع» من «الرواية» لأحداث وقعت فى الماضى،

ونمط من «الحكاية» عن الأشخاص والظواهر الاجتماعية بكل تجلياتها الثقافية والاقتصادية والسياسية (٥)، وفى الجانب المقابل الرواية «تسجيل تاريخى - سلبى أو إيجابى - لظواهر اجتماعية تحمل دلالات متنوعة، يُسَجِّلُها الروائي، أو يجنح إليها، أو يريد إصلاحها، أو يُحَمِّلُها رسالته وهدفه الذى يريد للقراء أن ينتبهوا له» (٦).

لم تكن علاقة التداخل بين الرواية والتاريخ مقتصرة على ما سبق، بل تجاوزتها، إلى الاتفاق فى المغزى الذى يرمى كلٌّ منهما إليه، حيث يتفقان فى سعيهما إلى إفهام الإنسان ماهيته ورصد حركته فى المجتمع .

★★★

وقد ينظر البعض - خاصة النقاد ومنظرو الأدب - إلى السَّارد باعتباره مؤرخًا من نوعٍ خاص، مؤرخا يتجاوز ما «يهتم به المؤرخون الأكاديميون، إلى ما وراء ذلك، ليعتنى بالثغرات والفجوات والهوامش المَنْسِيَّة والزوايا المعتمة التى تتجاهلها في الغالب الكتابات التاريخية التقليدية»، وبذلك يكون السَّرْدُ من وجهة نظرهم «محاولة لملء وترميم تلكم الثغرات والفجوات وإبراز الهوامش المنسية، وإضاءة المناطق المعتمة بواسطة الفن» (٧).

ومحاولة السَّارد ملء هذه الثغرات، هى من قبيل تدخُّل الذات، وهذا التدخُّل لا يتأتى إلا فى إطار ما يسمح به الخيال فى النص الروائي، حيث يتجاوز بعض حقائق التاريخ لخدمة تصوراته، وأهدافه، عن موضوع الحدث الذى يكتبه، وللأسف أبدى بعض المؤرخين، حيال هذا الأمر الانزعاج، وهذا راجع فى تقديرهم، إلى أن الرواية «تنتهك قدسية وقائع التاريخ وجللها»، وفى ضوء هذا تعوذ الإشكالية من جديد بين الرواية والتاريخ، ولكن هنا من منظور تدخل الذات، فى ملء الثغرات، مع أن – فى المقابل – المؤرخ قد يلجأ أحيانًا إلى الخيال كما وضحنا عاليًا.

وقد يصل الأمر بالسَّارد للتاريخ لا أن يستلهم أحداثه وشخصياته المؤثِّرين، وإنما نجد فى كثيرٍ من الأحيان، حالة من التماهى بين السَّارد والتاريخ، حيث رغم كل ما يبدو من السَّارد أثناء تخيّله فإنه يلتبسُ بالتاريخ، وقد يصل الأمر إلى قول البعض إلى أنه حتى وهو – فى إشارة للسَّارد – فى ذروة تورطه فى الخيال، إلا أنه يتحرش بالتاريخ «فالتاريخ يتلبسه، ويفاجئه بين لحظة وأخرى ولا نصّ سرديًا يمكن أن يتملص من بعض سطوة التاريخ مهما سعى إلى الاكتفاء

بذاتـه، والتـوسُّل بـالخـيـال قـد يكون مـحـاولة لمثل هـذا التملص» (٨) .

وبعد كل ما سبق نتساءل: ما الذى يشغل الروائى أثناء كتابة التاريخ؟ هل الأحداث والشَّخْصيات التى تعج بذكرها كُتُب التاريخ؟ أم الهامش غير المعنى؟ أو بمعنى آخر نتساءل؟

لماذا يلجأ الروائى للتاريخ ؟

إذا كان الروائى– الآن – قد يتخذُ من التَّاريخ قنَاعًا له، كما يُصرّح كثير من الروائيين (٩) الذين تنتمى أعمالهم للتاريخ، فالرواية التاريخية – كما ذكر كثير من الباحثين – مهما «سعت إلى التوغُّل فى الماضى، تظل على صلة بالحاضر، لا يمكنها أن تتملص منه» (١٠) ألا إن النشأة الأولى للرواية منذ «علم الدين» لعلى مبارك ١٨٦٧، جاءت استجابة للبحث عن الهُويَّة فى مقابل رفض الآخر. وبناءً على هذه الثنائية: البحث عن الهوية ورفض الآخر انطلقت الرواية من مفارقة التغيّر الذى يفصل الماضى عن الحاضر من ناحية، والحاضر من تطلعات المستقبل من ناحية ثانية؟ و فى ظل هذه المفارقة المزدوجة يقول الدكتور جابر عصفور «تقاطعت الذات القومية بتراثها(العربى) مع علاقتها بحاضر

الآخر(الغربى) داخل فضاء الرواية» (١١). والعجيب أن الرواية العربية منذ نشأتها حافظت على هذه المفارقة فاحتوى الشكل الأوروبى الوافد، الأشكال التراثية الأصلية للقص، فأصبح النوع الأدبى الوليد مزيجًا من «الرواية» و«المفارقة» (١٢)، وهذا ما تجلى واضحًا فى سياق ما أنتج المويلحى (١٨٦٨- ١٩٣٠) فى كتابه «حديث عيسى بن هشام» واستمرت الحركة فى هذا النوع من السرد المتوتر، حاملة شعار «حركة لا شرقية ولا غربية» حيث مزجت بين الشرق والغرب فى آن واحدٍ. وعلى الجانب المقابل بدأت حركات مضادة ، حيث سعى آخرون إلى التحرُّر من الآخر الأوروبى، رغم الإعجاب به، من خلال البحث عن هوية خالصة، وقد وجدوا ضالتهم فى التركيز على التراث / التاريخ العربى الإسلامى؛ بوصفه أصلاً من أصول الهوية التى تبحث لنفسها عن صفة جديدة فى مواجهة مركب هذه الحركة التى لا هى شرقية ولا غربية خالصة، وتجلى هذا واضحًا فيما كتبه جورجى زيدان، منذ أن أصدر روايته «المملوك الشارد» عام ١٨٩١ .

-٢-

لا يستطيع الدارس للرواية التاريخية أن ينسى دور رفاعة

رافع الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣)، حيث يُعَدُّ أولَ من وضع البذرة الأولى لنشأة الرواية التاريخية / التعليمية حسب تسمية عبدالمحسن طه بدر لها، وذلك منذ وضع كتابه الرائد «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» عام ١٨٣٤، وإن كانت جهوده قد تبلْورت جيداً فى روايته المترجمة «مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك» عام ١٨٦٧ . إلا أن الشيء المهم الذى يجب أن يذكر، هو أن الرواية التاريخية / التعليمية، تميَّزت فى هذه الفترة بالتركيز على العناصر التاريخية، والاعتناء بالمادة التاريخية، على حساب العناصر الروائية، وذلك لأنها كانت تضع فى اعتبارها الجانب التعليمي، الهدف الأول الذى تسعى إليه، ولا يقتصر الأمر هنا على رفاعة، وإنما شاركه - أيضًا - على مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) فى الإسهام فى نشأة الرواية التعليمية، بروايته «علم الدين» عام ١٨٨٢، واللافت أن اللذيْن أخذا على عاتقيهما نشأة الرواية التعليمية، كانا من ضمن حركة طلاب البعثات الوافدين. وهو ما يعزز حالة الانقسام التى بدأت تظهر إزاء الإعجاب بالغرب، والتعلق بالتراث .

وتأكيداً للهدف التعليمى، الذى كان يسعى إليه هؤلاء الكتاب من وراء الكتابة، قاموا بتدبيج مقدمات أعمالهم بهذه

الأهــداف، فهاهو على مبارك يشير إلى الهدف التعليمى بقوله:

«ولا شيء أنفع له (يقصد الوطن) وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه، وبثّ المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى يعرفوا حقوقه، ويكونوا يداً واحدة فى نفعه وخدمته، وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة، وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة، وحُسْن التربية، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه فضلًا عن نفع غيره، وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السِّير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة، والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال، وفى أوقات عدم خلو البال، فحدانى (كذا) هذا أيام نظارتى لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل، فيجد فى طريقه تلك الفوائد، ينالها عفواً بلا عناء، حرصاً على تعميم الفائدة، وبث المنفعة، فجاء كتاباً جامعاً اشتمل على ثمر الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية فى العلوم الشرعية، والفنون

الصناعية، وغرائب المخلوقات، وعجائب البر والبحر مفرغًا في قالب سياحة شيخ عالم مصرى وسم بـ «علم الدين» مع رجل إنكليزي (كذا) كلاهما هيبان بن بيان، نظمهما سمط الحديث، لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية».

(مقدمة علم الدين : ص ٦-٨)

اللافت في هذا المقتطف السابق الطويل نسبيًا، أن علي مبارك لم يكن الهدف الوحيد الذى قصده، هو التعليم فقط، وإنما تجاوزه إلي المقارنة بين أحوال المشرق والمغرب، بغرض إصلاح المجتمع المصري، حيث غلب على أعضاء البعثات الوافدين من أوروبا إصلاح المجتمع المصري، بمقارنته بالمجتمعات الغربية الأوربية التي درسوا فيها. ومن ثمّ تجلت الإشكالية الأنا/ الآخر، فبطل علم الدين شيخ أزهرى متفتح، يقبل السفر إلي الخارج مع سائح إنجليزى عالم، يرغب فى تعلُّم اللغة العربية، ومع إعجاب الشيخ الأزهرى بما يراه، إلا أننا نراه دائمًا يسأل عما لا يعرفه، وقد يقتنع ببعض ما يشاهد، كما أنه في الوقت ذاته لا يتقبَّل كل عادات الأوروبيين، بل يرفض بعضها، ويُفَضِّلُ عليها عاداته الشرقية.

هذه الثنائية بين الأنا / الهوية، والآخر/ الغرب، تؤكد العلاقة التى صاغها بطل المويلحى «عيسى بن هشام» فى «حديث عيسى بن هشام» بأنها حركة «لا شرقية ولا غربية». فالبحث عن الهوية العربية الخالصة هو الذى جعل الكتّاب يتراوحون بين المزج بين الأنا والآخر، ورفض الآخر وعدم قبوله، وهذه المراوحة هى ما تجلت فى كتابات الجيل الأول. وقد عكس عنوان المويلحى هذه الثنائية، حيث اللجوء إلى التراث، خاصة فن المقامة، فهو فى تسميته «حديث» يقترب من المعنى الاصطلاحى للمقامة، التى هى قريبة فى معناها من كلمة حديث (١٣) .

وقد يبدو الاتفاق واضحًا بين المويلحى ورفاعة الطهطاوى وعلى مبارك، فى الطريقة التى كتب بها الكتاب وهى الرحلة، إلا أنهم اختلفوا فى الهدف، حيث أراد الأول إصلاح المجتمع المصري، عن طريق النقد الاجتماعي، أما الهدف اللغوي، وهو تعليم اللغة العربية، فيأتى فى المرحلة الثانية، بعكس الهدف عند الطهطاوى وعلى مبارك.

والجامع بين حافظ إبراهيم فى «ليالى سطيح» والمويلحى إلى جانب نقدهما المجتمع والسعى لإصلاحه، أنهما كانا

يدينان بالولاء فى الفكر الإصلاحى إلى المفكرين الإصلاحيين الذين «يؤمنون ببعث التراث العربى الإسلامى القديم ، وعدم الوقوف في الوقت نفسه، موقف الجمود والانغلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التى قد تكون صالحةً لمجتمعهم»(١٤).

★★★

ويأتى جورجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤) ليخطو خطوة كبيرة فى مسيرة الرواية التاريخية، ويُخلِّصها من عيوب البدايات .فيشير فى مقدمة روايته «الحجاج بن يوسف الثقفى» إلى الهدف من كتابة التاريخ، فيقول :

«وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته، والاستزادة منه ، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا فى أن يكون التاريخ حاكمًا على الرواية كما فعل بعض كتبة الإفرنج ، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء، وأما نحن، فالعمدة فى روايتنا على التاريخ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقًا

للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيه قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع فى الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو ما يزيد بيانًا ووضوحًا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق».

(جورجى زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي: المقدمة:ص٦).

يتضح مما سبق وعى جورجى زيدان بطرائق الكتابة الروائية التاريخية، بل هو واعٍ بطرائق الكتابة عند الإفرنج، الذين يعتبرون التاريخ خادماً للفن، (وفى هذا إشارة واضحة إلى إلكسندر دوماس الأب)، أما جورجى زيدان فيجعل الفن خادمًا للتاريخ، وهذا الوعى من قبل زيدان، راجع فى المقام الأول، إلى تأثره بالرواية التاريخية عند (والتر سكوت) الذى يُعَدُّ رائداً فى هذا المجال. وتدبيج الأحداث بقصص غرامية لتشويق القارئ كما ذكر، أضاع الكثير من الحقائق، وأغفل جوانب ثرية فى التاريخ الإسلامي، إلا أن زيدان للأسف كان يعمد إلى هذا، حيث كان ينقصه «الإحساس القومى»، حيث

الانتماء الدينى، والتأثر بالمستشرقين، كان لهما بالغ الأثر فى نظرة زيدان، للتاريخ الإسلامى. فهذه النظرة جعلته «يُعْلى من قدر الشعوب الأعجمية، ويترك الفترات المشرقة فى تاريخ المسلمين، ويركز جهده فى التعبير عن الفترات الحساسة والشائكة التى مرت بهم، وتصوير الخلفاء تصويراً يحط من أقدارهم، ويجعلهم أقرب إلى الانتهازيين والأفاقين»(١٥).

لكن النقلة الحقيقية فى الرواية التاريخية، كانت بعد الحرب العالمية الثانية، حيث الفكرة القومية أخذت تتبلْور، بل كانت هى الدافع للكتَّاب لإحياء الماضي، واستلهام البطولات والانتصارات، لشحذِّ الهمم، خاصة فى ظل استعمار جاثم على صدور أبناء الأمة، وهذا ما تجلى واضحًا فى إبداعات(على أحمد باكثير، وعلى الجارم، ومحمد فريد أبو حديد، وعادل كامل، ونجيب محفوظ)، فقد دخل هؤلاء التاريخ أو التراث بعامة ولديهم معتقد راسخ فى أذهانهم أن من خلال هذا التراث، يعيشون الحاضر والمستقبل. أو كما يقول محمد القاضى «إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية، وقضاياه الراهنة»(١٦).

٣- ثلاثية نجيب محفوظ التَّارِيخيَّة تَمثُّلٌ أم تجاوُزٌ للواقع ؟

هنا ندرس ثلاثية نجيب محفوظ التَّاريخيَّة (عبث الأقدار ١٩٣٩، رادوبيس ١٩٤٣، كفاح طيبة ١٩٤٤) في ظل السِّياقين التَّاريخي والثقافي اللذيْن أُنْتِجتْ فيهما الروايات، لنبحث عن الدلالة التاريخية من وراء اختيار حادثة بعينها لبناء نصٍّ روائي، ومدى عكس هذه الحادثة / الواقعة لواقع بعينه، أو الذهاب لشخصية تاريخية معينة دون سواها. ومن جانب آخر كيف استلهم نجيب محفوظ واقعًا يختلف في سياقه الثقافي عن الواقع المعكوس عليه؟ ليكشف تطابق السياقين رغم البون الشاسع بينهما في الحقب التاريخية. ومن ثمَّ مدى رؤية نجيب محفوظ لمصر القديمة، من خلال هذه الثلاثية التاريخية، وكيف عبَّرت هذه الرؤية في أحد جوانبها عن التيار الوطني الذي كان يهدف إلى «بعث الماضي، والبحث فيه عن العلامات التي ترسم طريق المستقبل»(١٧).

المدقق في سنوات النشر، يجد أن هذه الروايات التاريخية الثلاثة، أُنْتِجت أثناء وبعد معترك الحرب العالمية (خاصة الحرب العالمية الثانية التي شكّلت منعطفًا خطيرًا في الخريطة

الدولية، وما أسفرت عنه من انقسامات حادة فى مسيرة الدول، وفوق هذا كشفت الأقنعة الكاذبة التى لا تتوانى فى استخدام القوة المفرطة من أجل المصالح الشخصية). وليس هذا من قبيل الصُّدْفة، فقد شكلت الحرب العالمية أفقًا جديداً بعد اتساع مظلة الاحتلال، وفى ذات الوقت بدأت تطلعات أبناء الشعوب للتحررَّ من مغبَّة الاستعمار البغيض (لاحظ انبثاق الإعلان العالمى لحقوق الإنسان ١٩٤٥) فقد بدأت بوادر حركات التحرُّر الفعلى للشعوب، تأخذ حيزاً من التنفيذ. وعلى السِّياق التَّاريخى لو تأملنا هذه الفترة من تاريخ مصر الحديث لوجدنا خضوع مصر لتبعية الاحتلال البريطانى بعد وقوع الاقتصاد المحلى/ الوطنى فريسة لقوى الاستعمار خاصة بعد حادثة هزيمة عرابى فى التل الكبير (١٨)، وفى ذات الوقت ما مثَّله النظام الملكى من عبءٍ على الشعب من خلال تحالفه المعلن وغير المعلن مع القوى الاستعمارية ووقوفه ضد القوى الوطنية الساعية للتحرر.

هكذا شكّل السِّياق الواقعى بكلِّ ما يحمل من قهرٍ ووطأةٍ على المستويين، خلفيةً لما أراد أن يقوله نجيب محفوظ - على مستوى أعماله التاريخية الثلاثة - وهو المُحمَّل بأيديولوجيا

ثورة ١٩١٩، وانحيازها المطلق للشعب، بل والأدهى التأكيد على قوى الشعب المطحون، لذا جاءت رواياته التاريخية كإجابة عن سؤال محورى صاغه محفوظ فى ذهنه، دفعه إليه معتقده الإيديولوجي المتوائم مع ثورة ١٩١٩ المنحاز للشعب كركيزةٍ أساسيةٍ فى عملية التحرُّر ثم النهضة فى مرحلة تالية، وقد تمثّل هذا السؤال في: كيف نتحرَّر؟ وهو سؤال يأتى كتلبية وضرورة لسؤال البحث عن الهوية المفتقدة، والتى أعادت ثورة ١٩١٩ لها الروح والوعى معًا، وهو ما عبَّرَ عنه الحكيم فى رواية حَمَلَتْ الاسم نفسه «عودة الروح» ١٩٣١ .

ولم يكن السؤال الذى صاغه محفوظ مجرد تَصوُّرٍ ذهني، بل على العكس قد فَرَضَ على مستوى الفعل إجابات مرتبطة «بأساليب التحرَّر الممكنة» وهو ما تجلّى واضحًا فى رواياته التى قدَّمت «إجابات متقاربة ولكنها مختلفة من حيث الوعى بأساليب التغيير المكنة، تلك الأساليب التى فضَّل محفوظ أن تستعار من الماضى المصري، من أجل التحفيز على محاكاتها فى الحاضر» (١٩)، بل إن هذه الاستعارة تُشكّلُ من زاوية أخرى تَجْسِيدًا «لأيديولوجيا مصاحبة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج» (٢٠)، مُتَمَثِّلة فى الروح المصرى تلك الروح التى

بدأت تنبثق فى الظهور عَبْرَ كتابات بعض الكتَّاب والمفكرين (٢١)، بل وعمل البعض على تأكيدها، والعمل عليها، وهى الروح التى وجدت فى نموذج " شخصية أحمس بن كاموس" تجسيداً فعلياً ومُعبِّراً عنها بإخلاص.

ففى الروايات الثلاثة يعمل محفوظ على تبنى فكرة الخلاص؛ خلاص مصر بيد المصريين، مدفوعاً بهذه الروح المصرية التى بدأت فى الانبثاق. ففى «عبث الأقدار» ١٩٣٩ شكَّلت الحادثة التاريخية أو بمعنى أدق النبوءة التى أرَّقتْ مضجع «الملك خوفو» صاحب الإنجازات بنية الرواية، حيث نبوءة السَّاحر العجوز/ ديدى (لاحظ العبث يبدأ منذ هذه النبوءة، فالسَّأم هو الذى دَفَعَ الملك لأن تَعُفَّ نفسه عن كل الوسائل التقليدية للترفيه وهو جالس بين أبنائه وخاصة مقربيه، فيقترح الابن الأصغر إحضار السَّاحر ديدى علّه يدفع السأم الذى اعترى نفسية الملك!!)، بأنَّ خوفو والذى كان مشغولاً وقتها بأهم إنجازٍ تاريخى مُتمثِّل فى بناء الهرم الأكبر، لن يجلس على عرشه أحد من ذريته، بمن فى ذلك ولى عهده، وتستمر النبوءة بأن من يحكم مصر بعده طفلُ حديثَ عَهْدٍ بالوجود، هنا تَزَلْزَّلَ المَلِكُ وَهَمَّ بالبَحْثٍ عن هذا المولود

خاصـة أن السَّاحرَ حـدَّدَ أباه الكاهن الأكبر لمعبد أون «من رع» وعلى الفور يُسْرِعُ الملك الخُطى معتقداً أنه بهذا الفعل يُصَارِعُ القدر ليقتل الطفل الوليد ، إلا أن الأقدار التى سعى الملك بسلطانه وقوته لأن يُخْضِعَهَا لإرادته ، هى نفسها التى تَعبث / تَسْخَرُ منه فينجو هذا الطفل بعد أن استطاع أبوه أن يُهَرِّبَه مع زوجته وخادمته زايا (٢٢) (التى تشاء الأقدار أن تكون عقيماً، ويهددها زوجها الذى يعمل فى هرم خوفو بالزواج لأنها عاقر) وبالفعل ينجو الطفل، بفعل قدرى أشبه بالمعجزة ، فراح يتدرَّج فى المناصب العسكرية ، ويثبت الكفاءة والمهارة فقرَّبه الملك إليه بعدما أظهر ولاءً وحباً للملك وأسرته، منذ أن أنقذ ولى العهد من موتٍ مُحَقَّقٍ أثناء رحلة صيد، ثم يُولّيه الملك بنفسه عرش مصر بعدما قتل ابنه، حيث شاءت الأقدار التى أراد أن يعبث بها الملك من قبل، أن يفسد «القائد ددف» مؤامرة دبرها الابن ولى العهد «رعخعوف» لقتل أبيه والاستيلاء على عرشه، ويزوجه من ابنته «مرى سى عنخ» حتى لا يقال إن دماء الفراعين لا تجرى فى عروقه، هكذا يصل ابن الشعب إلى سدة الحكم، لكن العبث والتراجيديا التى تقدمها الرواية، ليست فقط فى تولية «القائد ددف»

الحُكم، العبث الحقيقى هو أنه تقلَّد ما تقلد لا من رغبة داخلية، وإنما من مسارات خارجية ومتعالية عن إرادته ومشيئته، هنا فى السِّياق النَّصى الظاهر، تولَّى ابن الشعب / ددف سدة الحكم، بعدما قتل الابن ولى العهد نظيراً لخيانته. وهو ما يتوازى مع السِّياق التاريخى الذى كُتبت فيه الرواية، وهى الفترة التى تولَّى فيها حزب الوفد سدة الحكم (٢٣)، بعد صراع مرير مع الملك، لكن هذه المرة لم يكن تولى حزب الوفد الحكم بسبب الاحتكام لنتائج الانتخابات، وإنما جاء الوفد للحكم، نتيجة مسارات خارجية، متمثِّلة فى اشتداد الصراع بين الملك والإنجليز فجاءوا بحزب الوفد وفرضوه على الملك كما قيل بالدبابات، كتهديد للملك وتجريده من صلاحياته .

لو حاولنا الربط بين المدار النصّى للرواية والمسار التاريخى/ الواقعى الذى أُنْتجت فيه الرواية لوجدنا أنها تمثَّلتْ لدلالة العنوان "عبث الأقدار"، خَيْر تَمْثيلٍ حيث لعبة الأقدار هى المهيمنة على حركة السرد والأحداث، فالأقدار تسخر من كل مَنْ يَزْعُمُ أنَّه يُخْضِعُها لإرادته حتى ولو كان سلطانًا بمثل مهابة خوفو العظيم، وفى الجانب المقابل يَسْخَرُ

من الشعب فى السياق الواقعى الذى كان ينظر إلي حزب الوفد على أنه الحزب الشرعى والقادر على أنْ يقف أمام القصر، وما يقف خلفه من مستعمر دخيل (هو الحاكم الفعلى)، القدر أيضًا يعبث به، فالوفد جاء هذه المرة دون إرادة حقيقية من الجماهير الفقيرة التى تقف خلف الوفد، كما جاء – وهو الشيء الأكثر خطورة – ضد مصالح هذا الشعب، رغم أنَّ هذا الحزب ينتمى إلى الشعب، مثله مثل «القائد ددف» الذى جاء كاختيار للحاكم، بعدما فقد قدرة الإرادة فى تولية أبنائه، وكأنها استجابة للقدر الذى سَخَرَ منه من قبل، كما أن تجريده من نسبه للشعب يزيد من انفصاله عن الشعب، ومن ثم عدم التعويل عليه، (لاحظ موقف حزب الوفد فى السِّياق التاريخى من معاهدة ١٩٣٦(٢٤) التى أبرمها النحاس)، بدمج نسبه بالدم الفرعونى من خلال علاقة مصاهرة يريدها الأب (زواج القائد ددف من ابنته) رغم أنها علاقة حقيقية بين طرفين بناءً على رغبتهما إلا أن كونها جاءت كوصية من قبل الأب، تجردت من اختياريتها وأصبحت جبرية، وهو بهذا يكون وصيًا على الميراث الذى تركه الأب / الملك خوفو ليس إلا، مثلما امتثل الوفد / ابن الشعب (غير

الأصيل في هذه الحالة) لأوامر المستعمر، فكان أداةَ قمعٍ للشعب (فكانت ثمرة الزواج غير المتكافئ على صعيد السِّياق التاريخي، إلغاء معاهدة ١٩٣٦، والتي تقضى بإنهاء الاحتلال العسكرى البريطاني)، وهى ذاتها التى وقعّها النحاس باشا مع الإنجليز فى مفارقة عجيبة زادت عجائبيتها مقولة النحاس نفسه «من أجلكم وافقت على معاهدة ٣٦ ومن أجلكم اليوم أعلن إلغاءَها» لكن نجيب محفوظ لم ينجُ من الدهاء فى اختيار هذه الحكاية على وجه التحديد، ليجعلها مداراً نصيًا لروايته، فهو إزاء تبنيه الروح المصرية والعمل على تأكيدها يبدأ فى الإجابة عن سؤاله: كيف نتحرَّر...؟!باختبار أدوات التحرُّر التى يسعى إلى تأكيدها، ومن ثم يرى أن أى اختلاط فى الوسائل التى يريدها أولاً مصرية ثم ذاتية / إرادية، بمثابة القشة التى تفصم عُرى العمل الوطني، فحزب الوفد من وجهة نظره «بمثابة هبة قدرية، أقرب ما تكون للعبث» (٢٥) ، مثله مثل الأمل فى التغيير الصورى المتوازى معه «القائد ددف» هنا، وذلك لأن حكمه مشترط بالوصايا من خلال أواصر القربى، ومزج الدماء معًا، إضافة إلى طبيعة القرابة ذاتها هنا محكومة بالانفصال، حيث الزواج مهدَّدٌ بالطلاق، إلا إذا

كـان زواجًـا كـاثوليكيًـا، لا تنفـصم عُـراه إلا بموت أحـد الطرفين!!

وكـأن مـحـفـوظ يعـيب على الوفـد (٢٦) هـذا المنحى الذى نحـاه زعـيمـه، خـاصـة وأنه كـان يعـوِّل عليـه كـأداة مـصـرية خـالصـة للتـغيير، لكن بهذا التحـالف المريب (٢٧) ضـرب بكل التـوقعـات تجاه المصـير مـعـه (٢٨). فكأن صـعود الوفـد فى نظره لم يكن إلا صـعوداً وهمـيًا مرحليًـا لاسـتعـادة المصـرى لروحــه. ومن هنـا يُقِـرُّ مـحـفـوظ بعـد قـراءاته فى التــاريخ، واستنهاض تجاربه أن الروح المصرية الخالصـة التى يريدها، هـى أقرب لروح أحـمس طارد الهكسـوس ابن الجنوب، المشبَّع بروح الشـعب ووطنيتـهم. ولا يـعنى هذا بأية حـال من الأحـوال التقليل من الهدف الذى رمى إليـه مـحفوظ ولم يتـحقق منه إلا اليسير فى هذه الرواية، فعبث الأقدار عبَّرت فى أحد معانيـها عن جبرية التغيير، مـع التشـجيع على الفاعل الذى ينتدبه القدر للتغـيير الإيجابى، وهـى مـع هـذا تدعـو إلى الفـعل الذاتى الذى يتجسـد فى إرادة حقيقية تؤمن بالتـغيير لا مدفوعة إليه بفضل مسـاعـدات خـارجية، أو إمـلاءات فـوقـية، فـهى بمثـابـة المرحلة الأولى فى رحلة التـغـيير التى ينشـدها مـحـفوظ ويدعو إليـهـا، والتى تصل إلى ذروتها فى كفاح طيبة .

لكن من زاوية أخرى نجد أن محفوظ فى ظل تقديمه لهذه الحكاية المشرَّبة بروح الحكمة، واستخلاص التجارب، راح يُقدِّم صورة للحاكم الذى يأمل فى أن يكون على يديه التغيير، ربما وجد فى الملك خوفو ملامح منه ، لكنها ليست كلها، لذا نراه يستمر فى ثلاثيته، حتى أنه فى رادوبيس يُقدِّمُ الصورة المناقضة للحاكم، كتمهيدٍ طبيعى وبنائى يلزمه البناء النصى للحكاية لصورة الملك التى تجلت فى أبهى صورها فى صورة الملك أحمس ابن الشعب. والتى كانت تعززه وتؤازره الأم وعزيمة الجدَّة «توتى شيرى» وما بثَّته فى روحه من خلاصة الحكم منذ أن كان صغيراً، وكأنهما العزيمة المصرية الخالصة والتى عكسها محمود مختار فى تمثاله الشهير «نهضة مصر» (٢٩) أزيح عنه الستار ١٩٢٨ .

-٤-

هنا قدَّم محفوظ الكثير من صفات الحاكم الإيجابية التى تجلَّت فى صورة الملك خوفو الذى حقَّق أهم إنجازٍ فى تاريخ البشرية، وهو ما تَمثَّل فى بناء الهرم الأكبر، فى صورة متناقضة لمن يحكم مصر فى هذا الوقت، حيث المفارقة باعثة للتأمل والإعجاب فى آن واحد، ففى الفترة التى بنى فيها

الهرم كان على سدنة الحكم نموذجا للحاكم العادل (ربما شابه بعض التصرفات التى تقلل من عدله، حيث سعيه لقتل الطفل بناءً على نبوءة تنبّأ بها السَّاحر العجوز، ففرَّق شمل أسرة وقتل كاهنه الأكبر، وطفلاً بريئًا، وحكم على زوجة أن تعيش هاربة طريدة، وحرم ابنًا من أبيه، بل ظل مقترنًا بأسرة لا يربطه بها شيء سوى أنها آوته) (٣٠) لكن القضاء العادل والإرادة الإلهية اللتين أرادَ أن يعبث بهما انتقمتا منه، وقد تمثَّل الانتقام فى صدمته بابنه الذى أوشك على خيانته وقتله، فَقُتِلَ أمام عينيه دون أن يكون نادمًا بل كافأ قاتله بأن ولاَّه المُلْكَ من بعده وزوَّجه من ابنته، ما عدا ذلك قدمت الرواية صورةً للحاكم الذى يضع الشعب فى حساباته، فهو يتألم أيمًا تألمٍ عندما يرى ألوفًا من أبناء الشعب الصابر والراضخ فى آنٍ معًا يتحملون العذاب دون أن يئنوا فى سبيل أنْ يُحقِّقَ معجزته الخالدة، فيخاطب ذاته وكأنه يحاسبها «هل ينبغى أن تشقى ملايين النفوس الشريفة من أجل مجده؟ هل ينبغى أن يولى ذلك الشعب النبيل وجهه قبلة واحدة هى سعادته» ويستمر فى محاكمة نفسه حتى أنه يسأل حاشيته «من الذى ينبغى أن يبذل لصاحبه: الشعب لفرعون أم فرعون للشعب» (الرواية: ص١٤٥) (٣١).

لا يتورع الملك خوفو عن أن يقول لحاشيته على الملأ: «ساءلت نفسى ذات صباح يوم: ماذا صنعت من أجل مصر، وماذا صنعت مصر لأجلى؟ ولا أكتمكم الحق أيها الأصدقاء، فقد وجدت أن ما صنعه الشعب لى أضعاف ما صنعته له فأحسست بشىء من الألم - وكثيراً ما أتألم هذه الأيام - وذكرت المولى المعبود مينا الذى وهب الوطن بعض ما وهبنى، فاستصغرت نفسى وأقسمت لأجزين شعبى إحسانًا بإحسان وجميلاً بجميل» (الرواية: ص ١٧٥) وتتجلّى روح التسامى من قبل فرعون لشعبه يوم أن تتسامى نفسه وتتجرَّد من النزعات العاطفية الأحادية ويوزِّع فَيْضَ محبته للرعية جمعاء فيقول وهو يولِّى من قتل ابنه، فى الحقيقة من أنقذ حياته «إنى فى هذه السَّاعة الرهيبة أجد من نفسى قوة عظيمة على السمو على العواطف البشرية، وأحس بأبوتى للعباد تغلب على أبوتى للأبناء، فأعينونى على قول الحق وفعله» (الرواية: ص٢٢٣). هنا نجيب محفوظ لا يُقَدِّمُ صورة للملك خوفو، بقدر ما يعكس صورة الملك فى تلك الفترة التى زامنت كتابة الرواية، وكأنَّه يعمد إلى التضاد ليظهر القبح والفساد معًا اللذيْن استشريا، ومهدا للمُخَلِّصِ، ومن هذا المنطلق جاءت

الرواية الثانية «رادوبيس ١٩٤٣» لتقدم صورة فادحة وباذخة لكيف يكون عبث الحكام، ونهاية هذا العبث الذى يأتى من قبل الشعب نفسه، وكأن الروح المصرية التى أرادها فى «عبث الأقدار» لم تؤد مفعولها إلا فى رادوبيس، وبالفعل يُمَثِّل جمهور الشعب المحك الفاصل فى رادوبيس الذى يفتك بالملك اللاهى والعابث.

-٥-

فى «رادوبيس ١٩٤٣» يبدو الرمز جليًا لا يحتاج إلى فك شفراته، فالدَّالُ يردُّ إلى مدلوله مباشرة، دون أن يحتاج إلى وسيط، فالملك العابث الشاب المفتون بالحسان هنا «مرنرع الثانى» يتوازى مع الملك الشاب «فاروق». فكلاهما نَهِمٌ فى حب الامتلاك، والإنفاق على الجوارى والحسَان. فها هو الملك الشاب هنا يجأر بصوت عالٍ «أريد أن أشيِّد قصورًا ومقابر، وأن أتمتع بحياة سعيدة عالية، أيجوز أن تعذبنى رغباتى كالفقراء» (الرواية: ص ٢٣٦) كما تتوازى حاشية الملك الفرعونى الفاسدة والتى يمثِّلها رئيس الحرس «طاهو» مع حاشية الملك فاروق التى جعلت الملك يعيش فى لهوه وملاذه منصرفًا عن شعبه، وكلاهما كانا بمثابة الحجاب الذى غُيِّبَتْ

الحقيقة خَلفَه، بل وصل الأمر إلى تحريض الملك ضد شعبه وإفراط استعمال القوة لقمعهم كما جاءت الدعوة على لسان طاهو نفسه : «القوة يا مولاى القوة يا مولاي، كان أجدادك المقدسون أقوياء، يُحققون إرادتهم بعزيمة كالجبال، وسيف القضاء، كن مثلهم يا مولاي، لا تتردد ولاتركن إلى الحلم، واضربْ إذا ضربت ضربةً شديدةً لا تعرف الرحمة، تُذْهِلُ الجبار عن نفسه، وتخنق فى صدره أواهى الأمل» (الرواية : ص ٢٣٧). أمثال مثل هذه النصائح هى التى قادت لأن يخرج المارد من قمقمه، فكانت الدعوة الحقيقية لاستئصال رأس الفساد، وهو ما فطن إليه محفوظ ليمهِّدَ لميلاد البطل المشبَّع بمصريته الخالصة وهو ما يظهر فى صورة أحمس الذى وِلِدَ من رحم الشعب بل عانى من فقده لجده «سيكننرع» وأبيه كاموس اللذيْن فُقِدَا بيد المستعمر الدخيل. وإن كان هذا لا يمنع من وجود رجال أشراف أمثال رئيس الحكومة المخلص «خنوم حتب» و«سوفخاتب» كبير الحجَّاب، لكن الدلالة واضحة مادام رأس الأفعى موجوداً فالسُّم يسرى فى كل مكان وتأثيره ناقع. وما بين مَلكٍ فاسدٍ وحاشية فاسدة وشعب غاضب مطحون، كان فراغ الأحزاب التى لم تضيِّق الهوة

العميقة التى راحت تتسع، حتى زاد الفتق على الراتق، فى إشارة بلغية إلى غياب دور الأحزاب بما فيها حزب الوفد الذى كان فى السُّلطة آنذاك، لكن فى الجانب المقابل عكست الرواية لصورة غليان الشعب وسخطه من سوء الأحوال وتفاقمها، وقد شمل السخط أيضًا التجربة النيابية المزيفة. لكن عبد المحسن طه بدر يرى أن الرؤية التى يخرج بها من هذه الرواية أنها «تحمل قدرًا من التعاطف مع الملك فى صراعه مع الكهنة الذين سخَّروا جموع الشعب التى تتحرك كالدهماء للمحافظة على مكاسبهم المادية ثمّ لاغتيال الملك فى نهاية الرواية» (٣٢). العجيب أن نجيب محفوظ نفسه وافق على هذه الرؤية وقدم للناقد ما يؤكد ما انتهى إليه، لكن نرى نحن من جانبنا أن هذه الرؤية المتسمة بالتعاطف (٣٣) مع الملك ليس لها مبرر إلا ما تبدى من تسليم مطلق للملك، ومواجهته مصيرة وإصراره لأن يتحمل أخطاءه بنفسه، وهذا ما تبدى أيضًا من محاكمة ذاته أمام تمثالى والديه بسؤاله التهكمى على ذاته: «ترى ما رأيكما فيَّ؟» (ص ٣٠٦) فالسؤال يكشف عن وطأة الذنب والشعور بتخليه عن المسئولية التى ناطها والده به «لقد أورثتنى ملكًا عظيمًا

ومجداً أثيلاً، فماذا صنعت بهما؟» (الرواية ص ٢٠٦)، ولذا يرفض أن يضحّى برجاله فى سبيل الدفاع عنه ويقول لزوجته فى إقرار بتحمل المسئولية بنفسه: «بل لا أريد أن أضحى بهم عبثًا، وسألقى عدوى وحيداً لنصفى حسابنا معًا» (ص ٣٠٧) إذن هذا هو مصدر التعاطف الوحيد مع الملك الشاب الذى لم يحكم سوى عام، فمنذ أن تولّى والشعب يهتف لوزيره «خنوم حتب» لِمَا أظهره هذا الرجل من حكمةٍ وجدارة فى رئاسة الحكومة، أما هو فظل فى نظرهم مجرد ملك شاب عابث، ربما هذا هو التحامل الوحيد منهم، حيث نظر الشعب إليه هذه النظرة، لكنه لم يسعَ ولم يرغبْ أيضًا فى أن يغيِّر من هذه النظرة إليه، بل زادها عندما اتجه قلبه وماله إلى ساكنة قصر بيجة «الراقصة اللعوب رادوبيس»، فذاع بينهم «أن فرعون يهوى غانية القصر الأبيض ببيجة، وأنه يبيت لياليه فى قصرها» (ص ٢٦٩) وزاد من سخطهم عليه حمله الأموال التى يأخذها منهم لتزيين القصر وترصيعه بالجواهر، إضافة إلى صراعه مع الكهنة والذى كان من الممكن أن يحتويه كما اقترح عليه وزيره خنوم حتب، وما أعادته زوجته عليه مرة ثانية، فبدلاً من أن يتسجيب وينصاع رفض وعزل وزيره

اعــتــقــادًا منه أنه تخلَّص ممن يؤلِّب الكهنة عليــه، وعــيَّن «سوفخاتب» ومع أنه لا يقل نصحًا له عن خنوم حتب، إلا أنه لم يسمع لأحد غير صوت رادوبيس. بل إن اشتعال الصرا ع بينه وبين الكهنة – وهذا التصعيد الذى انتهى بخروج جموع الشعب والمطالبة بقتله – كان سببه هو؛ لأنه أراد أن يغدر بهؤلاء الكهنة، بعد أن استمع لنصيحة رادوبيس فى كيفية إيجاد وسيلة لجمع الجيش، وقد انصاع لنصيحتها، إلا أن رئيس حرسه «طاهو» رد له طعنته التى غمده بها يوم أن انتزع منه محظيته رادوبيس فوشى بالسِّر، وحدث ما حدث من تصاعد الأزمة بينه وبين الكهنة انتهت بمقتله بسهم من جموع الشعب. ومن ثم لا نرى تعاطفًا مع الملك على حساب الكهنة، حتى لوكان السِّياق التاريخى يشير إلى أن صرا ع الكهنة فى الأسرة السَّادسة كان مدعاة لانهيار الدولة ، فحتى لو جارى نجيب محفوظ عبد المحسن بدر فى رؤيته، إلا إننا لو عدنا إلى السِّياق الواقعى إبان الفترة التى كتبت فيها الرواية، نجد أن محفوظ لم يغفل هذا السياق مطلقًا بل كان يقصده حتى لو لم يقله فالسخط على الفساد هو الذى آل بهذه النهاية، وهو نفسه السخط الذى كان نذيرًا بسقوط النظام

الملكى، وحلول العسكر محله، بل إن الإشارة واضحة من حيث قول الملك قبل وفاته لزوجته «إن الشعب يريدك، وحسنًا أراد، فأنت جديرة بحكمه فابقى له» (الرواية ص ٣٠٧) وهذا ما يتوازى دلاليًا مع الواقع الراهن حيث خلع العسكر فاروقًا وثبتوا ولى العهد أحمد فؤاد وجعلوا له مجلس وصايا ، إذن المسألة فى كلتا الحالتين تتعلق برأس الفساد ومسببه ليس إلا، وإن كان السِّياق سار على نحو آخر مع الثُّوار إلا أن الهدف الحقيقى لثورتهم هو الثورة على رأس الفساد، وهذا مؤشر على الرغبة الحقيقية فى الوصول للإجابة عن السؤال المطروح من قبل: «كيف نتحرَّر؟» فإذا كان القدر فى «عبث الأقدار» كان حليفًا وأداة من أدوات التغيير، لكن إرادته لم يعوِّل عليها لأنها أتتْ من الخارج أيًّا كان الخارج حتى ولو كان من قوى علْيا هى القدر نفسه، إلا أنه هنا نبع من الإرادة الداخلية تلك الإرادة التى دفعت بالملك لأن يُسَاق إلى مصيره، وهو يعلم مُسْبقًا نتيجته، نفسها الإرادة التى دفعت برادوبيس لأن تقتل نفسها وتشرب السُّمَّ الذى أحضره لها الفنان «بنامون» لكن الإرادة: إرادة الشعب سعت إلى استئصال الفساد دون استثناء، فرادوبيس شخصية مُحِبِّة للحياة

متنعمة بها، وكان من الممكن أن تهرب كما قال لها «بنامون» إلى أمبوس وتعيش فى سلام، ولكنها فضلّت الموت بإرادتها لأنها هى مشاركة فى المأساة التى انتهت إليها الدولة وانتهى إليها حبيبها، بل نقول إنها نفسها كانت السبب الرئيسى فلولا وجودها ما انصرف إليها الملك وظل على حاله، وما أضمر له رئيس حرسه طاهو المكيدة .

بل إن واحداً مثل عبداللطيف محفوظ، يجد فى «رادوبيس» توازياً مع المستعمر الإنجليزي، الذى كان يستغل الملك وحاشيته - باعتبارهم وسطاء - لاستغلال خيرات البلاد أو كما يقول «رادوبيس التى صُوِرَتْ بوصفها فاتنة دخيلة، ومستبدة تسيطر على باقى الأقطاب، وتحظى بالاستفادة من كل الخيرات والامتيازات والإمكانات الإبداعية للشيء الذى جعلها تؤشر أيقونياً على المحتل الإنجليزى حين جعل الملك وحاشيته وسيطاً لاستغلال إمكانات الوطن» (٣٤). فالشّعب ينظر إلى قصرها على أنه يستنزف من خيراته حتى تهامس الناس فيما بينهم «بأن قصر رادوبيس يتحول إلى مثوى من الذهب والفضة والمرجان، وأن أركانه تشهد هوى جامحاً يتقاضى مصر أموالاً لا تعد ولا تحصى» (الرواية:

ص ٢٦٩)، أو ليس هذا القصر ومنْ تسكنه، هما منْ صَرَفَا الملك «مرنرع» عن ممارسة مهامه، وتَرَكَ الأمر كله فى بادئ الأمر إلى خنوم حتب، ثم من بعده سوفخاتب، وهو ما دفع الملكة «نيتوقريس» لأن تذهب لصاحبة القصر والتى أغوت الملك لتستحث فيها الحب الذى تحبه للملك! بأن ترد زوجها عن غيِّه بعدما «ساءها أن تعلم أن الملك يزهد فى النظر فى واجباته العُلْيا، وأن الحب أنساه كل شيء حتى تركزت السلطة فى يد سوفخاتب» (الرواية: ص ٢٧٧)، أليس هذا كله كفيلاً بألا يحدثَ التعاطف مع هذا الملك العابث الذى هو صورةُ مكرَّرة من ملك مصر فاروق ؟! بل المتمعن فى الالتماسات التى رفعها الكهنة للملك وضَرْبه بها عرض الحائط، والتى رأت الزوجة الحكيمة فيما خلف سطورها، نذير خطر محدق بالمملكة كلها وليس بالملك نفسه، لما يمثِّله هؤلاء الكهنة من عظيم تأثير ونفوذ على الشعب لما لهم من سيطرة على قلوب الشعب وعقوله، أليس هذا قريب الصلة بما كان يحدث داخل الجيش، ومن ثمَّ كان اللجوء إلى إرادة الشعب أفضل برهانٍ على الرغبة فى التغيير، دون الاعتماد على الحركات التى بدأت تظهر فى ذات الوقت / فى السياق

التاريخي الراهن لزمن كتابتها، وهي أشبه بحركات عاملة تحت الأرض بتعبير هيكل (لاحظ على وجه التحديد نمو وتصاعد حركة الإخوان المسلمين (٣٥)، وعلاقتها بالضباط ثم تبني الجناح العسكري عمليات الاغتيال، وأشهرها اغتيالهم للنقراشي باشا رئيس الحكومة، أثناء خروجه من البرلمان) (٣٦)، وكأن محفوظ يريد أن يقلِّل من دور هذه الحركات الفاعل في عملية التحرر، لذا كان الاغتيال هنا ليس سرياً وإنما بإرادة واحدة هي إرادة الشَّعب؛ تعبيراً عن كل ما حَاقَ به من ضرر من سياسات الملك الشاب، وليس إيعازاً من الكهنة الثائرين (٣٧). بل إن العنوان الفرعي الذي وضعه محفوظ «سهم الشعب» هو تأكيد لأيديولوجيا السَّارد التي ينشرها في السَّرد، والتي تشي بأن المنتقم هو جموع الشعب لا أحد غيرهم. أما ما يدعو إليه عبد المحسن طه بدر، بأن الدور كله للكهنة، فهذا غير صحيح، وإنما كانوا بمثابة «القشَّة» ليس إلا. وهذا ما يؤكد نفينا التعاطف الذي أبداه عبد المحسن وأيده عليه محفوظ نفسه (مع أن العنوان الفرعي يشي بتناقض بين الموقفين: موقف نجيب أثناء الكتابة، وموقفه أثناء الحوار).

-٦-

ما نخرج به من رؤية عبد المحسن طه بدر لتحليل الأحداث أن إرادة الشعب لم تكن إرادة ذاتية، بل هى إرادة مدعومة، وتعبر عن غضب الكهنة؛ لتعارض مصالحهم مع رغبات الملك المتمثِّلة فى انتزاع أراضيهم، لا تعبيراً عن غضبتهم من أفعاله وجرائمه فى حقهم، وهذا غير صحيح، الحقيقى أن الإرادتين: الشَّعب والكهنة اجتمعتا معًا بفعل أفعال الملك ذاته التى ولَّدت السُّخط عليه، وحرّضت الكهنة أيضًا على رفض الانصياع له، وهو ما يُعَدُّ مخالفةً صريحةً للأعراف فى هذا الوقت، باعتبار أن فرعون هو ممثل الرب. لكن تجاوزاته هى التى جعلتهم لا يفكرون فى أن ما يفعلونه يعد معصيَة، أو مخالفة لأوامر الرب المعبود بتاح، بل إن اعتبار الكهنة كما يرى عبد المحسن هم المحرض الأساسى ضد الملك، قول منافٍ للحقيقة، حيث إنه اعتبر- عبد المحسن طه - أن حضور رجال «المعصايو» حيلة من تدبير الكهنة، وهذا ليس بصحيح - أيضًا - ، لأن الذى دبّر كل هذا وأفشى أمر الرسالة هو طاهو، كنوعٍ من الانتقام من الملك الذى غدر به وأخذ منه حبيبته رادوبيس، مع أن طاهو نفسه مخطئ فلو كانت رادوبيس تحبُّه، كما كان

يزعم، لهربت معه عندما حذّرها من خطورة تعرُّفِهَا على الملك لكن لو تأملنا شخصية رادوبيس نجد أنها تسعى للتسلق بدليل أنها كانت تفكر فى الملك منذ أن رأته فى يوم التتويج العظيم حتى أن صورته «لا تفارق مخيلتها لشبابه الغضّ ونظراته المتعالية، وقده الرشيق، وعضلاته المفتولة» (الرواية: ص ٢٤١)، وقد تمنت لو عطف إليها بعينيه، وراحت تتساءل عن سرِّ هذا التمنى والشوق إليه؛ حتى ساقه القدر إليها عن طريق النسر (لاحظ هنا أن محفوظ مازال يعتمد على القدر كمحرك لسير الأحداث، حتى لو تخلَّى عن الفعل الحاسم للقدر مثلما حدث فى عبث الأقدار، إلا أنه لم يتخلَ عنه كلية، فلولا سقوط الصندل الذهبى من النسر ما تمَّ التعارف، وما دفع الفضول الملك لمعرفة صاحبة الصندل)، إذن الذى حاك المؤامرة هو طاهو، وقد اعترف بهذا لرادوبيس «أنا الخائن، طاهو الخائن أنا علة الكوارث جميعًا» (الرواية: ص ٣١٤)، فأين الكهنة من هذا؟!. إنهم أشبه بعوامل مساعدة، وجد فيهم الشعب القوة والمنزلة اللتين يحتمى بهما من بطش الملك؛ ليعبر عن غضبه وسخطه مما يحدث فى قصر «بيجة». بل إن طاهو نفسه يعتبر أن رادوبيس هى المسئولة عما حدث، فهو

يخاطبها قائلاً موجهًا إليها اتهامه: «لقد كان جمالك لعنةً على كل من رآه. لقد عـذَّب قلوبًـا بريئـةً، وخـرَّب قَصْـرًا عَامـرًا، زلزَل عرشًا أمينًا، ولوّث قلبًا شريفًا، إنه لشؤم ولعنة» (الرواية ص: ٢١٥).

ويرى الدكتور جابر عصفور فى هذه الرواية مثالاً صارخًا على فساد الملك، وأن ما حدث له نتيجة طبيعية لهذا الفساد وذلك التـهور منه أو كما يقول: «تقدم لنا - أى رادوبيس - نموذج الحاكم العابث الذى يلقى جزاء عبثه واستبداده بسهام شعبه» ويكمل «من الطبيعى أن يندفع هذا الحاكم الذى ملأ حريمه بعدد لا يحصى من الجوارى والمحظيات فى حب جامح عنيف. ويهجر زوجه وحريمه، بل شئون دولته ووزراءَه مندفعًا فى حب غانيته بجنون، فيسوق إلى قصرها خيرات مصر جميعًا» (٣٨)، وفى موضع آخر يشير إلى دلالة الرواية على الواقع الراهن لكتابتها فيقول: «والجانب الرمزى فى الصورة أوضح من أن يعلق عليه» (٣٩) وهو يقصد توازى صورة الملك الشاب العابث مع صورة الملك فاروق ولى النعم فى هذا الوقت .

وقد نربط بين هذا السهم الذى خرج من مصدرٍ مجهول - وإنْ كان التوازى قد يُرى بعيداً، ولكننا نراه قريبًا فالأحداث

متشابهة ومتماثلة - وبين حريق القاهرة الذى سبق قيام الثورة، فمسبب الحريق مجهول، وإنْ اشتركت فيه جهات عدة قد تكون مسئولة عنه، بطريق مباشر أو غير مباشر، مثل السهم إلا أنهما يعبران عن حالة واحدة، هى السخط والغضب والثورة التى اعترت الجماهير، الكل غاضب مما يحدث، فكان فى الواقع العيانى الحريق، وفى المدار النصى السهم، كلاهما أصاب الهدف، دون محاولة للبحث عن مسبب الحريق فى الأولى، ومطلق السهم فى الثانية .

-٧-

تأتى رواية «كفاح طيبة» ١٩٤٤، كتجسيد للرؤية التى أراد أنْ يُعَبِّرَ عنها محفوظ من خلال مروياته الثلاث، هنا يتحقّق له ما أراد فكفاح طيبة تُصْبِحُ بمثابة التجسيد الحقيقى للروح المصرية، التى كان يَبْحَثُ عنها وظلت كامنةً داخل الإنسان المصرى منذ ثورة ١٩١٩ ، لكنَّها لم تخرج إلا بعد أن استشعرت ضآلة قيمتها مقارنة بالروح المصرى التى برزت فى التاريخ الفرعونى، واستطاعت أن تنفض عن نفسها غبار الظلم وغشاوة الاستسلام، وما فعله نجيب محفوظ هنا، هو استعادة هذه الروح بأكثر من معنى ليعبِّر عن معنى الانتصار

القومى على الاستعمار فى التاريخ المصرى القديم. أى أن الرواية قائمة أساسًا على فكرة البحث عن الهوية المفتقدة ، وذلك من خلال اجتثاث الموانع القائمة دون انطلاقها الحرِّ، وتتمثل تلك الموانع فى «الاحتلال والنظام معًا» (٤٠). بمعنى أن الدولة وفقًا للأيديولوجيا المحايثة لفكرة «الروح المصرية»، هى من سلالة الشراكسة الوافدين من الشمال (٤١)، ومن ثم فيجب لتحقيق المصير والتحرُّر، أولا اجتثاث هذا الغريب من أجل امتلاك الذات، الذى هو الطريق الذى يقود إلى امتلاك المصير، ذلك الهدف الذى ينشده الجميع، وراح ضحيته الكثير أيضًا.

ويرى عبد المحسن طه بدر أن هذه الرواية رغم «أنها تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديمة إلا أنها فى حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم، أو بعثه أكثر(٤٢) مما تحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر، هى دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلَّص من المحتلين والمستغلين، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس، فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى فى الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة» (٤٣).

وبذلك تكون الرواية صورة موازية لمصر الحديثة التى كانت رازحة تحت نير الاحتلال الإنجليزى لمدة تصل إلى ٧٢عامًا (٤٤) دون إغفال دعاوى الاستقلال والتضحيات التى بُذلت من أجل تحقيقه، مثلها مثل مصر أيام الهكسوس الذين احتلوا البلاد وعاثوا فيها فسادًا وتخريبًا ونهبًا لخيرات مصر. التوازى واضح بين السِّياق السِّياسى والاجتماعى والمدار النصى حيث عهد الهكسوس ، ذوى اللحى البيضاء الطويلة والوجوه البيضاء المشرَّبة بحمرة، والتى تُميِّزهم عن أبناء مصر ذوى الأجساد السَّمْراء الملَفَّحة بلون الطين. بل إن التشابه بين أبناء الشعب فى الحالْين: فى عهد الهكسوس، وفى عهد الإنجليز لا تغفله عين، فكلاهما يئن من وقع الاحتلال، وقد وُسِمُوا بالعبودية من قبل الهكسوس، مثلما ذكر أحمس أبانا للتاجر أسفينيس «المصريون عبيد يُلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط.المصريون عبيد فى الأرض التى كانوا بالأمس أصحابها» (الرواية ص: ٣٦١)، أو بالفلاحين كما وصفهم رسول أبو فيس عندما حضر إلى الملك سيكننرع، ساخرًا من عادات وتقاليد المصريين، وفى ذات الوقت مُهدِّدًا باحتلال طيبة عاصمة الجنوب، والتى يحكم فيها سيكننرع .

العـجـيب أنه علـى الرغم من طول المدة التى حكم فـيـهـا الهكسـوس مـصـر والتـى تصل إلى مـائتـى عـام، إلا أن هذا لا يعنى أن الشَّخصيـة المصرية قد ذابت فى معيِّة المحـتل، بل على العكس فقـد ظل الجنوب «يحـتفظ بشـخـصـيتـه، وطابـعـه واسـتـقلاله» (الرواية: ص ٣٢٣)، وهـو مـا كـان مـتـحـقِّقًـا علـى المستوى التـاريخـى / الواقعى المتوازى، فالمصـريون رغم طول فترة الاحـتلال الانجليزى إلا أنهم لم يَنْصَهِروا، أو بمعنى أدق لم يرضخوا كما كان يريد الاحتلال لهم فى الحالين .

الواضح أن مـحـفـوظ أثناء بحـثـه عن فكرة لروايتـه(٤٥)، لتكون مـداراً نصـيًا، لم يَجـدْ أنسب من قـصـة كـفـاح الأسـرة الفرعـونيـة بدءًا من سـيكننرع وكـامـوس انتـهـاءً بأحـمس، تلك الأسرة الفرعونية التى كانت مثالاً باذخًا فى الإصرار والصَّبْر معًا من أجل السـعى للاسـتـقلال والتـحـرُّر، حـتى ولو كـان فى سبيل هذا التـحـرُّر التـضـحية بـأرواح الكثـير من أبنائها ، مثل العظيم «سيكننرع» ومن بعده الباسل «كاموس» أو من الجنود مثل «القـائد بيبى». وغيره من القـادة المخلصين. أو من النسـاء أمثـال العظيمـة «أبانا» أو من المصريين أنفسـهم ، مثلمـا حَدَثَ عند حـصار طيبة، حيث اتخذَّ أبو فيس من أجسـاد المصـريين

دروعًا بشرية؛ ليحول بهم دون فتح طيبة، وبسبب هذا المنظر يُصاب الملك أحمس بالحيرة من أمره ماذا يفعل ، وراح يعيد الأسئلة على نفسه: «هل جاء لخلاص شعبه، أم للتنكيل به؟. وهل أُرْسَل رحمة أم عذابًا؟» (الرواية: ص ٣٩٨)، ويدخل فى صلاة للرب آمون علَّه يبعث له بالهداية، وبالفعل يأتى إليه القائد أحمس أبانا، ويقول له مشجعًا «هل يجوز أن نكفَّ عن الكفاح فى سبيل طيبة ومصر إشفاقًا من أن تؤذى نبالنا بعض النساء والأطفال من قومنا؟!» (الرواية ص ٣٩٩)، فيأتى اقتراح «أحمس أبانا» بأن يكونوا قرابينَ للكفاح مثلهن مثل المليك الشهيد سيكننرع ، والقائد الباسل كاموس، أو حتى الاضطرار إلى الهرب إلى الجنوب، حيث نباتا، مثلما حدث مع العائلة المالكة، ليتخفوا بالمصريين (بناءً على وصية القائد بيبي) بعدما أصدر أبو فيس كبير الهكسوس أوامره بتصفية الأسرة؛ ليتسنى له الجلوس على عرش مصر دون أن ينافسه منافسٌ، أو يُشْعِره أحدٌ من أفراد الأسرة الفرعونية بأنه مُغْتصبٌ للعرش. وقبل هذا وذاك هو الدفاع عن العزة المصرية، المُتَأصِّلة فى صدور أبنائها، ولا تقبل التفريط أو التهاون، بل الموت أشرف من أن ينالَ منها أحد، حتى ولو

كان مغتصبًا كما فى حالة «أبو فيس» فولى العهد كاموس يفطن إلى مغزى رسالة «أبو فيس» ألا وهو الرغبة فى إذلال الجنوب كما ذلَّ الشمال، فيقول لأبيه «مولاى ...إن «أبو فيس» ينظر بجشع إلى عزتنا القومية، ويأبى إلا أن يذل الجنوب كما ذل الشمال، ولكن الجنوب الذى لم يرض المذلة وعدوه فى أوج قوته لن يرضاها الآن. فمن يقول إننا نُفرِّط فيما أشتد أسلافنا فى صونه ورعايته» (الرواية ص ٣٢٦)، وفى سبيل تحقيق هذا كانت الدعوة إلى عدم اليأس مثلما كانت آخر نصيحة للشهيد سيكننرع قبل الذهاب إلى المعركة فيقول «لقد شاءت حكمة الرب أن يبوء جهادنا بخذلان فما ينبغى أن ينقطع عن جهادنا قط أصغوا إلىّ جميعًا، إذا سقط سيكننرع فلا تيئسوا فسيخلف كاموس أباه، وإذا سقط كاموس خلفه أحمس الصغير، وإذا فنى جيشنا هذا فمصر ملأى بالرجال. فلا أحذركم إلا من عدو واحد هو اليأس» (الرواية ص: ٣٣٣).

-٨-

كما أظهرت الرواية من جانب آخر كيف عَمد المستعمِر الدخيل، فوق العبث بخيرات البلاد، إلى محاولة السّخرية مِن

الشعب والحاكم معًا، فإذا كان رسول أبو فيس (والأدق الرُّسل لتعدد شخوصهم فى مواقف كثيرة: حاجبه «خيان» يوم رسالته إلى سيكننرع، والحجاب يوم الهزيمة ومحاولة الاطمئنان على الأميرة، والمرة الثالثة عندما جاءوا ليعرضوا صلحًا) سعى/ سعوا إلى تَعَمُّدِ التقليل من الملك سيكننرع بقوله أيها الحاكم تارة وأيها القائد تارة أخرى ، حتى أن حور قاطعه دون أن يجعله يتم عبارته: «إنك تتحدث إلى فرعون مصر يا رسول أبو فيس» (الرواية ص: ٤٠٩)، أو وصفهم للشعب بأنهم عبيد أو فلاحون (لاحظ كيف قلَّل هؤلاء الرُّسل من المصريين عندما جاءوا يسألون عن الأميرة أمنريدس ابنة أبو فيس، التى خطفها الفلاحون كما قال الحجاب سخرية واستهزاءً بهم، فأبو فيس نفسه وضع حياة الأسرى من النساء والرجال مرهونة بحياة ابنته)، بل إنّ «أبو فيس» نفسه سخر من المصريين وأبناء النوبة عندما مَثَلَ أحمس بين يديه فى صورة التاجر أسفينيس، وكذلك القاضى سنموت قالها صراحة . «إن الفلاحين لا يقوون على شىء، وقد صَدَقَ من قال إنك إذا رغبت فى أن تنتفع بالفلاح فأفقره ثم اضربه بالسوط» (الرواية ص ٣٦٤)، وقد تكرَّر أمر

السخرية فى مواضع كثيرة خاصة مع أحمس مثلما حدث بينه وبين القائد رخ (٤٦)، فوصفه بالفلاح الحقير، ومرة بالعبد، وتأتى السخرية أخيراً من أمنريدس بعد أسرها. ولكن تَحققَ بالنصرِ استردادُ الكرّامة وهذا ما ظهر جليًا من مخاطبة رُسل أبوفيس لأحمس بأيها الملك، وهو الأمر نفسه الذى تكرَّر مع الأميرة أمنريدس يوم إعادتها لأبيها- بعد إتمام الصلح - فخاطبته بأيها الملك، حتى أن أحمس قال لها لماذا تنادينني بهذا فقالت «لأنك ملك هذا الوادى دون شريك» (الرواية ص ٤١٩).

الجانب المقابل الذى عمدت الرواية إلى إظهاره، بل يكاد يكون هو رسالة محفوظ التى أراد أن يبعثها للحاضر من سياق الماضى، ألا وهو الإصرار وعدم اليأس، بل إن الدعوة لعدم اليأس كانت هى آخر وصية للملك سيكننرع قبل أن يذهب إلى المعركة، وهى نفسها التى أوصى بها كاموس ابنه أحمس، وهى نفسها التى غرزتها الجدة توتى شيرى ليس فى نفوس أبنائها من الأسرة المالكة بل فى نفوس كل المصريين، فحثتهم على ألا ينسوا طيبة مهما طالت الهجرة، وأن يجعلوا غايتهم السامية هى أن يعدوا أنفسهم جيداً «لتحرير وادى

النيل من قبضة الرعاة المستبدين» كما أوصت الكهنة، ومدرسى المدارس «أن يُذَكِّروا الناس دائماً بالشمال المغتصب والعدو الغاصب، وما ارتكبه من آثام أذلّ بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتها وهبط بهم إلى مستوى البهائم التى تعمل فى الحقول» (الرواية : ص ٣٢٨).

وتتكرّر تيمات الإصرار داخل المدار النَّصيّ، فتوتى شيرى تدفع بحفيدها لمواصلة الجهاد حتى تحرير أخر جزءٍ من أرض مصر وليس طيبة فقط، فترفض دعوة أحمس بعد فتح طيبة، بأن تدخلها هى وأفراد الأسرة ، ولكنها اشترطت الدخول بعد أنْ تُحَرَّرَ مصر كلها «أما نحن فلن نبرح دابور، وقد فكرت فى الأمر طويلاً فوجدت أن خير وسيلة نشارك بها شعبنا المعذب وآلامه أن نبقى فى منفانا حيث نحن الآن نعانى آلام الوحشة والغربة، حتى نحطم أغلاله وترفع عنه النقمة، فندخل مصر آمنين ونقاسمه السعادة والسلام. فسرْ فى طريقك مؤَيَّداً بالعناية الربانية تحرّر البلدان وتقهر الحصون، وطهِّر أرض مصر من عدوها ولا تجعل له فى أقطارها موضع قدم، ثم دعنا نأتِ آمنين» (الرواية:ص ٤٠١). وهو نفس الموقف الذى تكرر مع كاهن معبد آمون

الذى رفض أن يذهب ليُقدم التهنئة لأحمس بعد فتح طيبة حيث أقسم «ألا يبرح خلوته وفى مصر رجل من الرعاة إلا عبدًا أو أسيرًا» (الرواية: ص ٤٠٢). وبهذا يتأكّد أن الدعوة للحثّ على اجتثاث الأعداء دعوة أصيلة شملت كل الوطنيين الأحرار.

-٩-

بل إن المتأمل فى الشِّعَار الذى اتَّخذَّه كاموس لشحذ همّة الجنود بعد الإعداد لجيش الخلاص «حياة أمنمحيت أو ميتة سيكننرع، وسيموت من يموت منَّا أشرف ميتة، ويبقى من يبقى أعزّ حياة» (الرواية ص ٣٨٢)، يكتشف طبيعة الصمود والبسالة من أجل هدف واحد، هو التحرُّر، فإذا لم يكن، فأهلاً بالموت، ولكن أى موتٍ، إنها ميتة سيكننرع مضرَّجًا فى دماء الشَّرف والشَّجاعة أثناء المعركة. والجدير بالذكر أنَّ هذا الشِّعار يُظهر التطابق بين السِّياق السِّياسى والاجتماعى المُحَاقِب لفترة الكفاح ضد الاستعمار بكافة أشكاله، منذ الشعارات التى رُفِعَتْ إبان ثورة ١٩١٩ «الاستقلال التام أو الموت الزؤام»، وهو ما يشى من طرف خفى لتلك الأيديولوجيا المحايثة لثورة ١٩١٩، التى يعتنقها السَّارد وتُبَثُّ فى السَّرْد

دون إرادة منه، وهو ما يتأكد فعليًا من خلال الشِّعار الذى يتخذه كاموس رمزًا للكفاح «الكفاح، ومصر وآمون»، وهو ما يتوازى مع شعار مصر الحديثة «الله - الملك - الوطن».

ومع هذه الرؤية التى تبنت الإرادة المصرية من خلال بعث الروح المصرية الخالصة، والتى عمل على إنجاحها بالتشديد على قيَم مثل الصَّبْر والجِهَاد وروح العمل والعزيمة وقبلهم عدم اليأس للوصول للهدف الذى تحقق فى نهاية الرواية، بتحرير مصر وليس طيبة فقط من المحتل، إلا أن عبد المحسن طه بدر يرى أن نجيب محفوظ اقتصر فقط على إبراز هذه الإرادة الخالصة متمثِّلة فى شخص أحمس، أو كما قال «إن الخلاص من الهكسوس يبدو فى الرواية وكأنه رسالة الأسرة الحاكمة وحدها بحيث تبدو هذه الأسرة، وكأنها تحمل عبء الرسالة.أما بقية الشَّعب فلا روح فيه، ولا قدرة له على المقاومة، كتلة سلبية، تعمل بغيرها لا بنفسها، وتقاوم لا بقوتها الذاتية، ولكن بقوة الأسرة الفرعونية» (٤٧).

بهذا الطرح يُلْصِقُ عبد المحسن طه بدر بالشَّعْبِ صفاتٍ لا تتناسب مع مواقفه النضالية، مثل الخنوع والسلبية، وغيرها من الصفات التى تُظْهِرُ المصرى على أنه خانع لا مستقل،

وكأن اشتراكهم فى الحرب مع الأسرة الحاكمة ومقتل من قُتِلَ منهم فى المعارك، والدليل الواضح على هذا ما سقط منهم: رجالاً ونساءً، وأطفالًا على أسوار طيبة، إضافة لما فعله الهكسوس بهم بعد احتلالهم طيبة (تأمل ما سمعه أسفينيس عندما دخل الخانة مع لاتو من طونا الخمار وهو يصف له أحوالهم: «هذه الخانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشهية وهم جياع، ومن ينسجون فاخر اللباس وهم عُراة، ومن يهرجون فى أفراح السادة وهم جرحى قلوب، صرعى نفوس» (الرواية : ص ٣٥٧) أليس هذا أكبر دليل على ما ارتكبه هؤلاء الخونة بالمصريين)، كله لم يشفع لهم عند عبد المحسن طه، وكأنه يريد أن يثور الشعب، ولو افترضنا أن هذا تحقق والأسرة المالكة بما لديها من قوة الجيش لم تستجبْ لثورتهم لَمَا تحقق غرضهم. وعلى سياق هذا الطرح يمكننا أن نذهب معه على اعتبار أن هروب الأسرة الحاكمة بعد مقتل الملك سيكننرع بمثابة الخيانة والتخلى عن مسئوليتها فى الدفاع وحماية المصريين، لكن نعلم جيداً أن هذا الهروب كان بمثابة لَمِّ الشمل من جديد والتفكير فى المعركة بحُسْنِ الاستعداد لها، خاصةً وأنَّ الهزيمة جاءت

بسبب كثرة العجلات الحربية التى أعدَّها أبو فيس للمصريين، فأَوْدت بهم. وبناءً على هذا نقول إن هذا الاستسلام الذى كان عليه الشعب والذى أخذه عليهم عبد المحسن، هو نتيجة طبيعية لما فعله بهم الهكسوس الذين استعبدوهم فى الأرض أو ليس قول القاضى «سنموت» خير دليل على هذه السياسة التى عاملوا بها المصريين فيقول: «إذا رغبت فى أن تنتفع بالفلاح فأفقره ثم اضربه بالسوط» (الرواية ص ٣٦٤). كما أن الشعب نتيجة لهذه السياسة لم يكن يقدر على فعل شيء، ولكن لمَّا لاحَ لهم أمل التحرُّر تشبثوا به، وانقادوا جماعات لينتظموا فى الصُّفوف التى تُعَدُّ للمعركة، بل إن هذا الفعل يدل على أهمية العمل المنظم، فما جدوى الأعمال الفردية التى لم تحقِّق لمصر شيئًا (٤٨) (لاحظ نتيجة هذا فى رادوبيس، دخلت البلاد فى فوضى بعد مقتل الحاكم، وضاعت جهود الشعب فى التحرر، لأن الفعل نُسِبَ لآخر)، أما هنا فقد تحقق الاستقلال بفضل التنظيم والإعداد الجيد والسِّري، وتوظيف هذه الطاقات فى أعمال القتال تحت إشراف قادّة مهرة، وهذا ما حدث مع الذين حملهم أحمس من طيبة، فألقى بهم فى نباتا حيث مصنع الرجال، ولما تمَّ كلُّ شيء خَرَجَ كاموس

وقــال الآن جُــهِّــزَ جــيش الخــلاص الذى كــان يضــمُّ هؤلاء المصريين البائسين.

ومن ثمّ فطن أحمس عندما تولّى الحكم خلفًا لأبيه الذى سـقط صـريعًـا بعـد نصـره فى أمـبـوس، إلى دور هؤلاء باعتبارهم شركاء فى العمل؛ فجاءت وصيته للحاكم «هام» هكذا:

«اعلم أنى آليت على نفسى منذ اليوم الذى سعيت فيه إلى أرض مصر فى ثياب التُّجار أن أجعل مصر للمصريين(٤٩)، فليكن هذا شـعـارى فى حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهره من البيض فلن يحكمه بعد اليوم إلا مصرى، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوّابه فى استثماره، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة ، وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه فى الصالح العام، والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الأخ منهم إلا فضله» (الرواية: ص ٣٨٨)

نخلص من هذا إلى أن الشعب لم يتكاسل عن عمد بل كان هذا مقصوداً من قبل المستعمر ليَقْضى على أمل الثورة، فالثورة دائمًا تخرج من رحم الشعب المطحون، وربما يكون شخصًا واحدًا مسئولاً عن إشعال جذوتها، يُنْسَبُ له الفضل

دون الآخرين الذين قدَّموا له يدَ العون، وشاركوه حلمه فى التحرُّر، مثلما حقَّق لهم رغبتهم المتوازية، وهكذا كان الجميع شركاء فى إشارة ذات مغزى إلى أهمية العمل الجماعى المنظَّم .

-١٠-

كما إنه ليس من المصادفة أن تأتى بنية الرواية منقسمةً إلى ثلاثه أجزاء، وكأنّنا أمام ثلاث روايات لا رواية واحدة، بل إن محفوظ نفسه كان حريصًا على هذا البناء الفنى للرواية، بدليل أنه جعل لها ثلاثة عناوين مستقلة، كُلّ جزءٍ على حدة (سيكننرع - بعد عشر سنوات - كفاح أحمس)، ليس هذا فحسب بل زاد من افتراضية التقسيم بأن بدأ ترقيم كل جزء على حدة، فى إشارة منه لاستقلالية الأجزاء، ولو تأملنا المعنى الدلالى من خلف هذه التقسيمات غير كونه يعمد إلى اعتبار كل جزء من الأجزاء وحدة مستقلة بذاته، لاكتشفنا أن الكاتب بهذا التقسيم يريد أن يقدم لنا إجابة عن سؤال التحرَّر: كيف نتحرر؟ من خلال هذه التقسيمات، فالجزء الأول الخاص بـ «سيكننرع» يشير إلى الرغبة الداخلية فى النضال والكفاح والدفاع عن العزة والكرامة (لاحظ سخرية رسول

«أبو فيس» من المصريين، بل إن مطالبه التى قدَّمها باسم أبوفيس هى فى حدٍّ ذاتها أكبرُ استخفافٍ وسخريةٍ بالمصريين ومليكهم، ومنها أيضًا إصراره على تجريد الملك سيكننرع من صفاته التى ورثها عن آبائه وأجداده، بأنه الملك أو الحاكم، فى رغبة صريحة وواضحة لإذلاله) حتى ولو لم تكن الاستعدادات كافية كما فى حالة المقارنة بين جيشى «أبوفيس» وسيكننرع، وهو ما آل إلى احتلال الجزء الباقى الجنوب، وضمه إلى مملكة الشمال التى يبسط سلطانه عليها أبو فيس وجعل «أواريس» عاصمة لها، أما الجزء الثانى المعنون بـ ـ «بعد عشر سنوات» فجاء ليشير إلى بداية العمل السِّرى المنّظم والتخطيط قبل المعركة (لاحظ رحلة ولى العهد أحمس المتنكر فى زى التاجر أسفينيس، ووصوله إلى طيبة لمهمة وطنية هى جلب العمالة المهرة والجنود إلى نباتا مصنع الرجال والجيش ، وفى ذات الوقت التقرب من «أبو فيس» لمحاولة تطميعه ببلاد النوبة من خلال تقديم الذهب والعاج مقابل القمح وفى ذات الوقت لإغوائه باحتلال الجنوب فتكون نهايته هناك)، وبالفعل ينجح أحمس فى مهمته فى حشد الناس لضمهم إلى المعسكر فى نباتا، ومن ثم كان الجزء

الثالث المعنون بـ «كفاح أحمس» تتويجاً للمرحلتين السابقتين، وبداية الكفاح المعلن حتى رغم سقوط ضحايا أبرزهم القائد كاموس نفسه، الذى يولّى خلفه ابنه أحمس، والذى يواصل الجهاد، وتسقط المدن تلو الأخرى حتى يصل إلى طيبة وبالفعل تسقط بعد حصار مرير، رغم حيلة أبو فيس ليمنع دخول المصريين، ويهرب «أبو فيس» إلى الصحراء التى جاء منها هكذا يتحقق حلْم المصريين بالتحرُّر من العبودية والذُّل ويتنسمون عبير الحرية بيدِ أبناء مِصر وبفضل عزيمتهم وكفاحهم المستميت من أجل التحرُّر.

هكذا نجح نجيب محفوظ عبر مروياته التاريخية الثلاثة، أن يقدِّم رؤية مستقبلية للتحرُّر عبر روايات استعارت مداراتها النَّصية من التاريخ الفرعوني، رغم التفاوت الفنى فى التقنيات فى الروايات الثلاثة، والتى جاءت أخيرتها «كفاح طيبة» مكتملة على المستويين البناء والرؤى؛ لتؤكّد النضج الفنى فى الكتابة، وفى ذات الوقت تطوُّر الوعى لدى نجيب محفوظ، من الاعتقاد فى ضرورة التغيير القدري، وهو ما وَاكَبَ وصول حزب الوفد إلى السُّلطة كما ظهر فى «عبث الأقدار» إلى ضرورة تحالف القوى بما فيها النخبة المثقفة

وتوجيهها فى الثورة على الفساد كما تبنى فى رواية «رادوبيس» وأخيراً البحث عن الروح المصرية والعمل الجاد من أجل الخلاص بالتحرر الكامل، أولا تحرر الذات من التبعية ثم محاربة الفساد، وهو ما عبرت عنه على سبيل الفعل حركة الضباط الأحرار فيما بعد. وعلى الجملة فقد تبنت الروايات الثلاث فكرة أن ثمة خللاً ما، وهذا الخلل كامن فى النظام (غير المصرى) والمحتل، ومن ثم يستوجب القضاء عليهما ليتحقق التحرر الكامل .

وبعد يحق لنا أن نجيب على عنوان الدراسة هل الرواية التاريخية بكل ما تحمله من دلالات مرجعية تتمثل الواقع أم تتجاوزه ؟ الحقيقة التى كشفت عنها المرويات الثلاثة، أن الرواية التاريخية بقدر ما تكون فى بعض الأحيان تتمثُّل السِّياق التاريخى والواقعي، إلا أنه فى ذات الوقت تتجاوز هنا السِّياق التاريخى الذى استعارته إلى المستقبل، ويكون الماضى وسيلة بعث أو رسالة تنبيه للحاضر، ليستشرف المستقبل. وهو ما قدَّمه نجيب محفوظ فى رواياته، فلم تكن مجرد بعث للماضي، أو حتى تمثُّل للواقع، بل قدَّمتْ رؤية للخلاص. فالأحداث التاريخية وحوادث النضال والجهاد لا

تُقْصَدُ لذاتها وإنما كما يقول جابر عصفور «لما تثيره من حماسة وطنية، حماسة تدفع القارئ إلى محاولة الثَّورة على الأوضاع الفاسدة» (٥٠)، بل أبرزت فى الوقت ذاته رؤية المؤلف الذى يرفض ما حاق البلاد من ركود وفساد، فإذا كان الماضى قد مُلِئَ بمثل هذه الصفحات البيضاء، فلماذا لا يكون الحاضر مثله؟، هكذا جاءت رؤية نجيب محفوظ لواقعه عبر عكسه للتاريخ على أحداثه، ولكن هذا لا يتم إلا بفضل أبنائه وشجاعتهم وقدرتهم على امتلاك ذاتهم، وهذا لن يتأتى إلا بعد التحرُّر مما يعيق هذه الذات، أقصد النظام والفساد.

الهوامش:

١ – جورج لوكاتش: «الرواية التاريخية»، ترجمة «صالح جواد الكاظم»، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥ ، ص، ٢٢ .

٢– د. عاصم الدسوقى: «فن الرواية وعلم التاريخ: إشكالية الجدل بين المتناقضات»، «الرواية قضايا وآفاق»، كتاب دورى يعنى بالإبداع الروائى المحلى والعالمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٢ ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٨٠ .

٣ – لمزيد من التدقيق فى هذا الموضوع راجع روايات المؤرخين المسلمين عن سقوط بغداد حاضرة الخلافة العباسية فى أيدى المغول، فى منتصف القرن السابع الهجرى، وكذلك ما قالت عنه النبوءات حول مقتل السلطان المظفر سيف الدين قطز، وغيرها من الأخبار كما ورد فى كتاب «التيجان فى ملوك حمير»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد (١٠) ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

٤ – نقلاً عن سعد محمد رحيم: «السارد والتاريخ»، مجلة دبى الثقافية، مؤسسة الصدى للدعاية والإعلان، عدد (٤٣) ديسمبر ٢٠٠٨ ، ص٩٢ .

٥ – د. قاسم عبده قاسم: «التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل»، مجلة العربى، الكويت، عدد (٥٥٧) إبريل٢٠٠٥، ص٥٤ .

٦ – السابق نفسه، ص٥٤ .

٧ – سعد محمد رحيم: مرجع سابق، ص٩٢ .

٨ – السابق نفسه: ص ٩٠ .

٩ – راجع فى هذا ما ذكره الغيطاني فى حواراته عن رواية الزينى بركات، وبالمثل أقوال نجوى شعبان بعد صدور روايتها «نوّة الكرم» من الممكن مراجعة شهادات الكتُّاب، فى الكتاب الخاص الذى أصدره المجلس الأعلي للثقافة، بعد ندوة «الرواية والتاريخ» بتاريخ فبراير ٢٠٠٥، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

١٠ – Pierre- louis rey , le roman p.g 12 ?

١١ – د. جابر عصفور: «زمن الرواية»، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩، ص ٣٨ .

١٢ – السابق نفسه: ص ٣٨ .

١٣– د. عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف، ط الخامسة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧٣ .

١٤ – السابق نفسه : ص ٨٢ .

١٥ - السابق نفسه : ص ٩٩ .

١٦ - محمد القاضى: «الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا»، مجلة فصول (عدد خصوصية الرواية جزء ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ربيع ١٩٩٨ ، ص٤٣ .

١٧- جابر عصفور «الرواية التاريخية وروايات نجيب محفوظ» ، مجلة العربى، الكويت، عدد (٥٥٥) فبراير ٢٠٠٥، ص ٣٢ .

١٨- رغم تعرض الاقتصاد الوطنى للدمج فى المنظومة الدولية مرتين الأولي في عام ١٨٤٠، بواسطة رأس المال الأوروبى يتزعمه رأس المال الانجليزى، والثانية عام ١٨٨٢ بواسطة رأس المال الإنجليزى منفردًا ، إلا أن هذا لم يمنع من قيام رأس المال الوطنى فى بعض فتراته بمحاولة التحرّر من هذه التبعية، بقيادة طلعت حرب باشا ، خاصة الفترة من ١٩١٩ : ١٩٤٥ حيث شهدت انحسارًا قويًا لتصدير رأس المال الأجنبى، إذ كف فيه الاقتصاد المصرى عن الاستدانة .... راجع فى هذا : محمد دويدار: «الاقتصاد المصري بين التخلف والتطوير»، دار الجامعات المصرية، د.ت ، ص ١٤٦ وما بعدها.،

وكذلك جورج قرم: «مأزق التبعية ، الديون الاقتصادية» ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨٢ ،٩٥ .

١٩- عبد اللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع، نجيب محفوظ نموذجًا»، ص ٨ عن رابط
www.a?jabrabed.net/n85-04moh.foud.htm

٢٠ - السابق نفسه : ص٨ .

٢١- تبنى عدد من الكتاب فى هذه الفترة انبثاقًا من روح ثورة ١٩١٩ فكرة الروح المصرى، مثل علي أحمد باكثير، السحار، عادل كامل، نجيب محفوظ، يحي حقى، وغيرهم .... راجع غالى شكرى : «مذكرات ثقافة تحتضر»، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٠ : ١٦٢ .

٢٢- يبنى نجيب محفوظ نصه علي القدرية ، فكل تصرفات الأبطال وما تبعها من أحداث هى بفعل قدرى أشرفت عليه الآلهة ، وكأننا أمام عمل من الأعمال اليونانية ، فمثلما تصادف القدر فى أن يجعل إحدى الخادمات مخلصات «زايا» التى تأخذ الابن كما نصح الأب، فهناك الخادمة غير المخلصة التى قادت الملك إلى الابن الرضيع، بل إن القدر هو المحرك الرئيسى للسرد ، فالأفعال تعاقبية لفعل القدرلا دخل للإنسان فيها وتستمر لعبة القدر، حيث يشرد فكر الخادمة فى الصحراء، فتهرب بالابن وتترك

الأم لأنها مريضة نفساء لا تقدر على الحركة ، ويستكمل القدر لعبته فما إن تذهب لتسأل عن زوجها تكتشف أنه مات ، لكن القدر يجعلها تقابل بيشارو المشرف على الهرم، فتقع موقعًا طيبًا في قلبه كما يجعل القدر زوجته ماتت منذ زمن يسير .وهكذا تتوالي لعبة القدر والتى يتكئ عليها النص .

٢٣- تولى حزب الوفد الوزارة أربع مرات (١٩٢٤، ١٩٢٧، ١٩٣٠، ١٩٣٦)، وكانت الحكومة الأخيرة هى أكثر المرات التى أثارت جدلا واسعًا ومازالت، لأنها لم تكن حكومة ممثلة لإرادة الشعب، وإنما هى حكومة ممثلة لإرادة الإنجليز، فقد جاءت كتحدٍ من الإنجليز للملك، فأتوا بغريمه فى السلطة كنوع من العقاب للملك علي تصرفاته معهم، حتى أن النحاس شبه بقبوله الأمر، أن جاء على ظهر الدبابات الإنجليزية.

٢٤- بتوقيع معاهدة ١٩٣٦ التى أطلق عليها مصطفى النحاس اسم معاهدة الاستقلال والشرف، والعجيب أنها لا حققت استقلالاً ولا حازت شرفاً، وتضمنت هذه المعاهدة شروطاً سبعة تحولت بموجبها العلاقة بين مصر وإنجلترا من علاقة أعداء إلي علاقة أصدقاء، ومن احتلال إلى تحالف وتناصر، وهكذا أهدرت كل الجهود والتضحيات التى قام بها

المجاهدون خلال الخمسين سنة السابقة، وهناك من آل جهده لتفنيد بنود هذه المعاهدة وكشف عوارها مثلما فعل الأستاذ عبد المقصود متولى، فألف كتاباً فضح فيه مخططات الإنجليز ونواياهم من تلك المعاهدة، وكشف حقيقة حزب الوفد وعمالته للإنجليز، مما أدى إلى غليان الشارع ضد حزب الوفد حتى حاول بعضهم اغتيال مصطفي النحاس سنة ١٩٣٧ ولكن المحاولة فشلت .

٢٥ - عبد اللطيف محفوظ : مرجع سابق ، ص ١٤ .

٢٦- علاقة حزب الوفد بالإنجليز ظلت حتي الآن محل جدل دائر فى الأوساط السياسية، فالوفديون يبرّرون وصول النحاس باشا لرئاسة الحكومة على دبابات الإنجليز تبريرات تفتقد المنطق، وأعداء الوفد يتخذون من حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ وسيلة للنيل من حزب الوفد الذى خاض معارك الاستقلال منذ إنشائه على يد سعد زغلول، راجع في هذا عدد خاص من مجلة الهلال، عن حزب الوفد وحادث ١٩٤٢، ومنه د. عاصم الدسوقى: حزب الوفد وحادث ٤ فبراير، دار الهلال شهر يونيه ٢٠٠٥، ص: ٥٥، ٦٢ .

٢٧- لاحظ موقف حزب الوفد من الحرب العالمية ، فالوفد كان يدعو للحياد التام فى حين جموع الشعب تأمل وتدعو من الأعماق لانتصار الألمان، علي اعتبار أنه

سيكون داعمًا للتحرر من الإنجليز، بل إن الشعب رأى فى حزب الوفد فى هـذه الفتـرة جزءًا من النظام العام الذى تمقته ، وتتمنى زواله، وقد رصد هذه الحالة نجيب محفوظ في رواية خان الخليلى صدرت ١٩٤٦ .

٢٨- - عبد اللطيف محفوظ : «الرواية التاريخية وتمثل الواقع ...»، مرجع سابق ص ١٥ .

٢٩- جسَّد الفنان محمود مختار هذا التمثال في باريس حيث كان يدرس هناك، مستلهمًا الروح القومية لمصر في ذات الوقت، على هيئة صورة فلاحة مصرية تنهض بالأمة، وهناك فى فرنسا شاهد سعد زغلول باشا التمثال ضمن مجموعة أعمال مختار هو وأعضاء الوفد فى متحف جريفان وكان يرأس وفد مصر للدفاع عن قضيتها، وما إن عاد الوفد حتى بدأت أخبار التمثال تنتشر ، حيث كان ويصا غالى هو الداعى لها والمروج للفكرة، كما أن «أمين الرافعى» رئيس تحرير جريدة «الأخبار» وضع الجريدة تحت تصرف الدعاة لتمثال نهضة مصر، فكتب «محيي الدين حفني ناصف وحافظ عفيفى وواصف غالى وويصا واصف وأمين الرافعى» نداءً إلى الأمة للاكتتاب لإقامة تمثال نهضتها وقدَّموا «مختار» للأمة. وانطلق اسم «محمود مختار» سريعا بين الجماهير واعتبروه بطلاً قوميًا. وأقيم

احتفال بالقاهرة واحتفال بالإسكندرية، وبدأت حركة الاكتتاب وأخذت الأقاليم وأفراد الشعب يتنافسون فى مجال التبرع. وتوالت مقالات الكتاب وقصائد الشعراء. وقد أزيح الستار عن التمثال فى عام ١٩٢٨ .

٣٠- القدر أيضًا هو الذى يكشف هذه الحقيقة التي عمدت الخادمة زايا إلى إخفائها، فبعد أن فرت هاربة من الجنود، وصلت إلى مكان بناء الهرم، وهناك سألت عن زوجها فأخبرها بشارو أنه مات ضمن من ماتوا أثناء بناء الهرم، لكنها وقعت صورتها موقعًا حسنًا في قلب المفتش الذى كان قد فقد زوجته للتو (لاحظ الفعل القدرى) فيتزوجها فتنتقل بهذا الرضيع إلى قصره، وتمر الأيام والسنون دون أن تبوح لأحد بحقيقة هذا الصبى، الذى صارالقائد ددف بن بشارو، وتأتى المفاجأة يوم درء الخيانة عن الملك، فيعود ظافرًا منتصرًا، ويعود بأسيرته التي وجدها فى الصحراء، علها تذهب إلى بلدها لتبحث عن أهلها، وفى البيت تبدأ المواجهة بين الأم الحقيقية والخادمة، فيسمع ددف الحوار، فيعرف أباه الحقيقى، ويقع المفتش فى صراع بين العاطفة والواجب، وفى النهاية يذهب إلى الملك ليخبره حقيقة القائد ددف.

٣١- اعتمدنا فى هذه الدراسة على الطبعة الكاملة لأعمال نجيب محفوظ، ضمن إصدارات مكتبة لبنان، المجلد الأول، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٠ .

٣٢- عبد المحسن طه بدر: «الرؤية والأداء: نجيب محفوظ»، دار المعارف، مصر، ط الثالثة، ١٩٨٤، ص ١٥٥.

٣٣- العجيب أن عبد المحسن طه بدر يتعاطف مع الملك الشاب، ويصف الكهنة بأوصاف تجردهم من وطنيتهم، حتى أنه يري في رفض الملك أن يتحمل الجنود تبعات أخطائه وأن يخرج للجماهير وحيدًا أعزل، ويعتبر هذا التصرف شهامة ونبلا من الملك، في حين يرى أن الكهنة الذين يدافعون عن حقوقهم انصرفوا فقط لإثارة الجماهير ضد الملك، المرجع السابق ص: ١٦٧ .

٣٤- عبد اللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع...» ، مرجع سابق، ص ١٤ .

- الحركات العاملة تحت الأرض، هو مصطلح قصد به هيكل الجمعيات السرية، التى كان هدفها القضاء علي بعض الجنود البريطانيين فى القاهرة ، وقد ذكر الأستاذ من هذه الجمعيات، الجمعية التى شكلها حسين توفيق، ومنها ما انضم إليها السادات وقامت باغتيال أمين عثمان

نظرًا لتورطه بعمالة مع الإنجليز، راجع في هذا: محمد حسنين هيكل: «خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر السادات»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ص ٥٥ وما بعدها.

٣٥- هناك روايات كثيرة عن علاقة الإخوان بالضباط، بعضها جاء من قبل الإخوان أنفسهم مثل ما قاله صلاح شادي: إن الإخوان المسلمين هم الذين كونوا الضباط الأحرار، وهم الذين أطلقوا عليهم هذا الاسم، فإن حسن البنا كوّن نظامًا خاصًا للإخوان المسلمين يضم مدنيين وعسكريين يؤهلون تأهيلاً عسكرياً للقيام بأعمال فدائية يتطلبها نشاط الجماعة. فلما تكاثر عدد الضباط بدأ الأستاذ حسن البنا يفكر فى تشكيل قيادة خاصة لهؤلاء الضباط وتكون مستقلة عن النظام الخاص وأسند رئاستها للصاغ محمود لبيب وكيل الجماعة باعتباره ضابطاً سابقاً بالجيش. وكان محمود لبيب يرى أن يجعل لهذا النشاط اسماً حركيا بعيداً عن الإخوان المسلمين فسماهم «الضباط الأحرار». أما رأى الضباط فيرون غير ذلك وهو ما قاله أحمد حمروش فقال: «وفى هذه الفترة - أى عام ١٩٤٩ بعد عودة الجيش المصرى من حرب فلسطين- كان جمال عبد الناصر وكمال الدين حسين قد تركا الإخوان مع عدد ملحوظ من

الضباط» . وبعد أن أصبح لتنظيم الضباط الأحرار وجوده وخلاياه داخل صفوف الجيش، حاول الإخوان المسلمون دمج هذه المجموعة (الضباط الأحرار) في صفوف تنظيمهم وتحويلها إلى تابع يأتمر بأمرهم. كما كان بعض الضباط يفضلون الوحدة مع الإخوان، أو إقامة تعاون وثيق معهم، أو السماح بعضوية مزدوجة. لكن الحقيقة التى ليس عليها خلاف أن الصاغ محمود لبيب هو سنارة الإخوان التى تدلت بين الضباط فى الجيش، فاستطاع أن يجتذب بعضاً منهم. وكانت أكبر الرتب التى أقبلت إلى الإخوان (عبد المنعم عبد الرؤوف، جمال عبدالناصر ، أبو المكارم عبد الحى، كمال الدين حسين) ، راجع في هذا : صلاح شادي، صفحات من التاريخ حصاد العمر، الزهراء للإعلام العربى، الطبعة الثالثة ، القاهرة، ١٩٨٧ ، عباس السيسى، في قافلة الإخوان المسلمين، ج١ ، دار القبس الإسكندرية ١٩٨٩ . وكذلك مذكرات الضباط أنفسهم .

٣٦- يظهر دور هذه الحركات فى كتابات محفوظ التالية أبرزها، القاهرة الجديدة، وخان الخليلى.

٣٧ - يعتقد عبد المحسن طه بدر، أن الجماهير عندما رأت الملك خارجًا لهم ، همت على التراجع ، لولا أن رأسًا من الرءوس المدبرة، خشيتْ من تراجع الجماهير، وهذه

الرأس يعتقد أنها من الكهنة، فصوّب سهمه الصائب إلى
صدر فرعون ص ١٦٧ ، ويعتقد أن مبعث هذا التراجع في
موقف الجماهير من الملك ، مرجعه تحريض الكهنة
وكأن الفعل ليس إراديًا وإنما من تحريض الخارج /
الكهنة ربما هو فهم هكذا من هذا التراجع ، لكن الجلي هو
أن الجماهير فوجئت بظهور الملك وجهًا لوجه ، وهو
المعروف في نظرهم سلفًا بحبه للحياة ،أى لا يقدر على مثل
هذه المواجهة ، لكن إقدامه علي هذه الخطوة - والتى
تُحسب له ، وأيضًا هى التى ولدّت التعاطف في آخر حياته
يوم مقتله - هو الذى جعلهم يفكرون وربما تساءلوا في
أنفسهم: لماذا هذا يحدث؟ فبدأ التمهل في الأمر، لكن هذا
الموقف لا يُفَسَّرُ علي أنه تراجع وعدول عن الباطل الذى
أوقعهم فيه الكهنة . وإنما مرده هو عنصر المفاجأة . كما
أعتقد أن نجيب محفوظ هو الذي أوقع عبد المحسن طه بدر
فى هذا التصور ، فتصويره لرد فعل الجماهير بعد استقرار
السهم فى صدره، يميل إلي مثل هذا التصور فنجد الارتياع
والحيرة والحذر، والسكون، وكأن الجماهير خرجت إلي غير
هذا الهدف. راجع المشهد موصوفًا فى ص :٣٠٨- ,٣٠٩
ولهذا نقول ألا يكفى ما حاق هذه الجماهير وليس الكهنة
من غبن وظلم، وما أحدثه من قهر عليهم وهم يرون

أموالهم تساق إلى قصر بيجة، حيث عاشقة الملك. دليلاً على الخروج ضدهم.

٣٨ - جابر عصفور: الرواية التاريخية: روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٣٣ .

٣٩- السابق نفسه : ص ٣٣ .

٤٠- عبد اللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع ...»، مرجع سابق، ص ١٢ .

٤١- يرى البعض أن الاحتلال في هذه الفترة ليس احتلالاً إنجليزيًا، وإنما كان من قبل السلالة الشركسية، والأرستقراطية التركية، حتى أن البعض عادى الاستعلاء التركي ووجد فيه موازيًا للصلف الإنجليزى، وبغض النظر عن التشابه فى الكراهية إلا أن الحقيقية أن الانجليز بالفعل كانوا لا يزالون يحتلُّون البلاد، ولو بطريق غير مباشر، بدليل أن ثورة ١٩٥٢ آلت علي نفسها تحرير البلاد ، وبالفعل تم جلاء الإنجليز عن مصر عام ١٩٥٤ ، وتم جلاء آخر جندي إنجليزى بعد تأميم القناة عام ١٩٥٦ .

٤٢- ردّد نجيب محفوظ هذا القول أكثر من مرة بأن روايته «كفاح طيبة» قصد بها الحاضر لا الماضى، وأنه لم يكتب الرواية ليعيد بعث التاريخ القديم، راجع فى هذا

حوارات نجيب محفوظ ، وأبرزها حواراته مع رجاء النقاش فى: «رجاء النقاش» نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة علي أدبه وحياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر ،طبعة أولى، القاهرة ١٩٩٨ . بالمثل - يرى إبراهيم فتحى، أن نجيب محفوظ منذ رواياته الأولي التاريخية (عبث الأقدار ١٩٣٩ ، ورادبيس ١٩٤٣ ، وكفاح طيبة ١٩٤٤) ، عينه على اكتشاف الحاضر، فاختيار محفوظ لهذه الفترات مكنه من خلق «تجربة إنسانية متخيَّلة، استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر، عاشه المصريون فى زمن كتابات الروايات، لقد هيأت المسافة التاريخية استيعاباً دراميًا لتلك التجربة المتخيلة وإبراز ما فى نماذجها من دلالة راهنة ...» ، راجع في هذا: إبراهيم فتحى: «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول ، عدد «خصوصية الرواية ،ج ١» ، مجلد ١٦ ، عدد ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ١٩٩٧ .

٤٣ - عبد المحسن طه بدر: «نجيب محفوظ، الرؤية والأداء» ، مرجع سابق، ص ١٩٣ .

٤٤ - وقعت مصر تحت نير الاحتلال البريطانى، بعد حادثة التل الكبير في عام ١٨٨٢ ، ولم يخرج الإنجليز نهاياً عن مصر إلي بعد توقيع اتفاقية الجلاء عام ١٩٥٤ .

٤٥- ذكر فى أكثر من حوار أنه اختار أكثر من أربعين حكاية من التاريخ الفرعونى ليتخذها مدارًا نصيًا لرواياته، راجع فاطمة موسى: فى الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية، ١٩٧٢، ص ٢٨ .

٤٦- نشب الصراع بين أحمس فى صورة أسفينيس والقائد رخ ، إثر تخليص أسفينيس للسيدة أبانا من حكم المحكمة الجائر بدفع ٤٠ قطعة ذهبية أو السجن بتهمة إهانتها لقائد عسكرى، وأضمر له العداء وما إن ذهب إلى الملك حتى تفجر الصراع، وبالفعل طلب رخ من أحمس المبارزة وتبارزا وكاد أحمس أن يقتله إلا أنه عفا عنه لوجوده في حضرة الملك . وما إن غادر أسفينيس طيبة متجهًا إلي الجنوب حتى لحقه القائد بأسطول ليقتله، وبالفعل نشبت بينهم معركة كادت أن تنتهي بمقتل أسفينيس لولا تدخل الأميرة أمنريدس وأمرها للقائد رخ بأن يعود بأسطوله .

٤٧- د.عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداء ... ، مرجع سابق ، ص ١٩٨ .

٤٨- سياسة العمل الفردى المتمثلة في الاغتيالات التي تبنتها جماعة الإخوان المسلمين، أودت بشخصيات كثيرة، دون أن تحقق الهدف الحقيقى/ التحرر، وكأن محفوظ كما

ذكرنا من قبل يدين العمل السرى الفردى فى مثل هذه الصورة ، ويشيد بالعمل الجماعى المنظم ، لاحظ أن أحد أسباب نجاح حركة الضباط الأحرار هو العمل الجماعي المنظم ، ولما ظهرت الأنانية بدأ التفكك بين صفوف الضباط الذين تحررت البلاد من الجنس الشركسى على يديهم ، وأبرز مثال علي هذا هو الانقسام الحاد الذى أصاب صفوف الجماعة فى أحداث مارس ١٩٥٤ .

٤٩- وقد يتشابه هذا الشعار في السياق النصي مع الشعار الذى رفعه أحمد لطفي السيد فى السياق السياسي المحاقب لزمن كتابة الرواية ، ولهذا حرص بعض الضباط الأحرار على أن يسلموه السلطة بعد تنازل الملك، لكن إصراره على عودتهم للثكنات من جديد ، وإجراء انتخابات ديمقراطية، دفعتهم إلى أن يسحبوا دعوتهم .

٥٠- جابر عصفور : مرجع سابق ، ص٣٣ .

المراجع:

١- إبراهيم فتحى: «نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر» مجلة فصول، عدد «خصوصية الرواية ،ج ١»، مجلد ١٦، عدد ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ١٩٩٧ .

٢- د. جابر عصفور: «زمن الرواية» ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩ .

٣- د. جابر عصفور: «الرواية التاريخية: روايات نجيب محفوظ ة»، مجلة العربى ،، عدد (٥٥٥) فبراير ٢٠٠٥ .

٤- جورجى زيدان: «الحجاج بن يوسف الثقفى»، سلسلة روايات تاريخ الإسلام، العدد ٦، دار الجيل، بيروت .

٥- جورج لوكاتش: «الرواية التاريخية»، ترجمة «صالح جواد الكاظم»، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥ .

٦- جورج قرم: «مأزق التبعية، الديون الاقتصادية»، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢ .

٧- رجاء النقاش «نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، طبعة أولى، القاهرة ١٩٩٨ .

٨ - سعد محمد رحيم: «السارد والتاريخ»، مجلة دبي الثقافية، مؤسسة الصدى للدعاية والإعلان، عدد (٤٣) ديسمبر ٢٠٠٨ .

٩- صلاح شادى: «صفحات من التاريخ حصاد العمر»، الزهراء للإعلام العربى، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٨٧ .

١٠- د. عاصم الدسوقى: «فن الرواية وعلم التاريخ: إشكالية الجدل بين المتناقضات»، «الرواية قضايا وآفاق»، كتاب دورى يعنى بالإبداع الروائى المحلى والعالمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٢، ٢٠٠٩ .

١١- د. عاصم الدسوقى: «حزب الوفد وحادث ٤ فبراير»، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، يونيه ٢٠٠٥ .

١٢- عباس السيسى: «في قافلة الإخوان المسلمين»، ج١، دار القبس، الإسكندرية ١٩٨٩ .

١٣- عبد اللطيف محفوظ: «الرواية التاريخية وتمثل الواقع، نجيب محفوظ نموذجًا»، ص ٨ عن رابط www.a - jabrabed.net/n85-04moh.foud.htm.

١٤- د. عبد المحسن طه بدر: «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر»، دار المعارف، ط الخامسة، القاهرة، ١٩٩٣ .

١٥- د. عبد المحسن طه بدر: «الرؤية والأداء: نجيب محفوظ»، دار المعارف، مصر، ط الثالثة، ١٩٨٤ .

١٦- على مبارك: «علم الدين» ج١، طبع بمطابع جريدة المحروسة، بالأسكندرية ١٨٨٢ .

١٧- د. غالى شكرى: «مذكرات ثقافة تحتضر»، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠ .

١٨- فاطمة موسى: «في الرواية العربية المعاصرة»، الأنجلو المصرية، ١٩٧٢ .

١٩ - د. قاسم عبده قاسم: «التاريخ والرواية: تفاضل أم تكامل»، مجلة العربى، الكويت، عدد (٥٥٧) إبريل ٢٠٠٥ .

٢٠- محمد حسنين هيكل: «خريف الغضب: قصة بداية ونهاية عصر السادات»، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام.

٢١- محمد دويدار: «الاقتصاد المصرى بين التخلف والتطوير»، دار الجامعات المصرية، د.ت .

٢٢ - محمد القاضى: «الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيًا»، مجلة فصول (عدد خصوصية الرواية جزء ٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ١٩٩٨ .

الفصل الرابع:

سعيد مهران واستبدادية المجتمع في « اللص والكلاب »

لم ينفصل إبداع نجيب محفوظ – فى مجمله – عن واقعه، لا بوصفه راصداً لحركته وتحولاته فقط، بل أيضًا بانتقاده وكشف سلبياته، وكل هذا يأتى فى إطار نظرة محفوظ النقدية لواقعه، وسعيه الحثيث بوصفه مبدعًا يكشف سوءته ليلتفت القائمون، ويقوموا بواجبهم، وليس معنى هذا أن إبداع نجيب محفوظ يدخل فى الأدب الخطابى والدعائي، بل على العكس حيث إن رؤية محفوظ النقدية دائمًا يُحمِّلها لشخصياته، لتقول ما يريد أن يقوله، حسبما ترسم النظرية النقدية معالم الشخصية الروائية، فالبطل الروائى عند ميخائيل باختين «عبارة عن وجهة نظر محددة عن العالم، وعن نفسه هو جالذات»(١). وبمفهوم أوسع كما يقول ميشال زيرفا إن الشخصية الروائية هى «كائن رمزى يدل على فكر الكاتب ، وتكون مكونًا من مكونات الرواية التقنية» (٢).

–١–

نشر نجيب محفوظ «اللص والكلاب» أول مرة عام ١٩٦١، وتكاد تكون الرواية الوحيدة القصيرة ضمن مجمل إبداعه، وقد جاءت الرواية فى سياق تاريخى حافل بالتحولات التى أعقبت ثورة ١٩٥٢، وما بُدِئَ تطبيقه من شعارات الثورة على

الواقع العيانى خاصة مبادئ العدالة والاشتراكية، وهو ما تحقّق منه الكثير وإن كان البعض قد استغل هذا لتحقيق مصالح فردية؛ فتضخمت ثرواتهم أكثر من ذى قبل (أيام الإقطاع) وهو ما يُعدُّ بمثابة نقيصة وقعت فيها الثورة وعلى الأخص القائمون عليها. فى ظل هذا السياق المتأزم ظهرت رواية نجيب محفوظ، ولا يمكن بحال من الأحوال فصلها عن هذا السياق أو حتى قراءة شخصيتها المحورية «سعيد مهران» بعيداً عن هذا السياق. ويقول غالى شكرى مُحدِّداً مرجعية الرواية وسياقها الخارجي: «تنتقل بنا (الرواية) من الجو الملحمى إلى قلب التراجيديا مباشرة. ذلك أن التغيير المنشود قد تم فى مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب، فلا تنظيم سياسيا يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية، والقرارت الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة، والمنتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة فى تصحيح ما يستوجب التصحيح، وفى ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنبا إلى جنب القرارات العلوية التى لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة، يقع المنتمى فى أزمة جديدة عنيفة بين

الوجه الذى علمه للثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان، وبين الوجه الرابض فى أعماقه للكتاب والمسدس». (٣).

صنَّفَ النقاد رواية «اللص والكلاب» بأنها تُمثِّلُ لمرحلة الواقعية النقدية(٤)، وهو تصنيف صحيح، فالرواية فى مجملها تُقدِّمُ المجتمع المصرى بعد حركة الضباط الأحرار إثْر التحولات التى أصابت الشخصية المصرية، تلك الشخصية التى آمنت بمبادئ الثورة وهتفت لها، لكنها فوجئت وفجعت بأن المستفيدين من ثمار الثورة ليس هم الذين خرجت الثورة من أجلهم أو تلبية لأوجاعهم، وإنما استفاد بها طبقة المنتفعين، والتى استغلت المناخ السائد فى غيبة أنظمة الدولة وعلى رأسها الديمقراطية التى نادت - للأسف - الثورة بها. فظهر أمثال رءوف علوان كنموذج حى على علو هذه الطبقة وتبوأها أعلى المناصب فى أجهزة الدولة «رئيس تحرير جريدة الزهرة» والأدهى أنه اعتبر نفسه واحداً من المدافعين عن مبادئ الثورة وشعاراتها. وربما يكون هذا عاملاً مهمًا من جملة العوامل التى أسهمت فى انهزامية البطل واستسلامه وقبلها عنصر فاعل فى عشوائية الهدف الذى حاد عن تحقيقا

سعيد مهران- الانتقام من الخائنين- فأودى بحياة الكادحين (البواب عندما أراد قتل رءوف علوان، والرجل الذى حلَّ فى الشقة بدلاً من عليش ونبوية).

هكذا عكست الرواية بصغر حجمها، تفسخ القيم فى المجتمع، وانحطاط الإنسان، الذى صار يعبث بأخيه الإنسان من أجل تحقيق مصالحه، وكأننا أمام اختبار حقيقى لمقولة هوبز «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان» (٥). ومن ثم صارت الخيانة العنوان الأكبر للرواية بدءاً من خيانة الإنسان لأخيه الإنسان وصولاً لخيانة الإنسان لنفسه ومبادئه التى آمن بها. ومن الطبيعى أن يكون رد الفعل الانتقام من هذه الخيانة. وبهذا نصبح أمام ثنائية الجريمة "الخيانة" والعقاب" الانتقام " لكن للأسف هو عقاب فردي، لذا كانت النتيجة تلك النهاية المأساوية التى انتهى إليها سعيد مهران، الاستسلام والدخول فى دائرة العبث واللامعنى، فمادام هو عَجِزَ عن أن يجعل للحياة معنىً وقِيمةً كما حَلُم، فعليه أنْ يَنْسَحِبَ منها، حتى معنى الإنسانية افتقده، فالإنسانية فى نظره، صارت إنسانية رءوف علوان، ذلك المفهوم الأنانى المكيافيلى الذى صاغه رءوف علوان من أجل الوصول لأهدافه، وما إن حقق مآربه

حتى تتنصلَّ عمن يعرفهم بما فيهم سعيد مهران الذى جسَّد له مبادئه النفعية من قبل ودخل السجن، فى حين ظل هو ينمو ويصعد حتى وصل إلى القمة، والأدهى أنه راح يدافع عن الاشتراكية ومبادئ الثورة التى كان يؤمن بها سعيد مهران لكن هيهات!!

-٢-

يكشف نموذج سعيد مهران بكل أزماته وإحباطاته، فداحة الواقع الذى تفسخت قيمه، ومن جانب آخر كشفت عن عوار تطبيق مبادئ الثورة وعلى الأخص الاشتراكية والعدالة، فسعيد مهران منذ نشأته هو ممثل لهذه الطبقة المطحونة التى تآكلت بفعل الطبقة الإقطاعية، فأبوه يعمل بوابًا لعمارة الطلاب، وأمه ماتت مريضة من الإهمال داخل أحد المستشفيات دون عناية أو اهتمام، وما إن مات أبوه حتى كان عليه أن يدرس ويعمل فعمل خلفًا لأبيه بوابًا، لكن الحاجة اضطَّرته أول الأمر للسرقة، وما إن عَرِفَ الطالب آنذاك رءوف علوان، حتى شجَّعه بأن ما يفعله هو الصواب واعتبار الفعل (السرقة) فى حد ذاته «فعلاً بطوليًا» مادامت من فيلات الأغنياء، وراح يُلقِّنه المبادئ الاشتراكية فآمن بها، ومن ثمّ

استمرأ السرقة، وكوَّن فريقًا يرأسه يضمُ عليش والمعلم طرانة، وتوالت سرقاتهم التى كانوا يقتسمونها مع رءوف علوان، وقد جاءت أفكار رءوف علوان لتتواءم مع الأفكار الرائجة آنذاك فى السياق الواقعى المرجعى، حيث الثورة توزعُ ثروات الأغنياء على الفقراء، للقضاء على الإقطاع والاحتكار وكافة أشكالِ الاستغلال. فى ظل هذا السياق شبَّ سعيد مهران، وهو يرى أجهزة الدولة تُجْهِزُ على الأغنياء ذوى الإقطاعات والأملاك، فضلاً عن حشو أستاذه لعقله بالأفكار الاشتراكية، وهو المأزوم بفقد والديه بسبب الفقر. لكن جاءته الخيانة من حيث لا يدرى، من زوجته نبوية وعليش تلميذه الذى علّمه، فدخل السجن ليتزوج الاثنان، ويتجرع هو ويلات السجن، فما إن يقضى العقوبة ويخرج مع بداية السرد حتى نرى شخصًا آخر، يُصِّرُ على الانتقام من هؤلاء الخونة (نبوية وعليش، ورءوف علوان) وكأنَّ بانتقامه من هؤلاء ينتقم من استبدادية المجتمع الذى أفرزه وراح ضحية لمبادئه الخاطئة .

وإذا كان انتقامه من عليش ونبوية جاء بدافع خيانتهما له والتحريض عليه لدخول السجن، ثم فى مرحلةٍ لاحقةٍ لرفض ابنته سناء الذهاب معه، بل والتنكُّر له بفضل الصورة

المشينة التى رسمها المعلم عليش وزوجته له فى مخيلتها. فإن انتقامه من رءوف علوان يأتى كردِ فعلٍ لاستبدادية المجتمع الذى لم يكن رحيمًا به، ويُمَثِّلُ رءوف علوان صُورةً مصغرةً لهذا المجتمع الذى عانى من استبداديته ، وعند قتله - كما يعتقد - يكون قد تخلّص من الحمل الثقيل الذى لا يستطيع المشى به، فرءوف علوان فى نظره «خان مبادئ الثورة وقيم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، وصار خادعًا للشعب وماكرًا كبيرًا، يزيف الحقائق التى من أجلها دخل سعيد السجن ومكث فيه سنوات عدة، أربع منها كانت بسبب الغدر والكيد الخادع»(٦). فكان قرار الانتقام، رغم أن رءوف علوان لم يتنكر له مثل زوجته وابنته وعليش بعد خروجه من السجن، بل على العكس رحَّبَ به واستضافه فى قصره - بناه فى نفس أماكن القصور التى كان يسرقها سعيد مهران بتخطيط من رءوف علوان، فى إشارة دالة على سقوط الشعارات - وقدَّم له النقود (ورقتين من ذات الخمسة جنيهات). لكن بعد أقل من أربع ساعات يَهْجِمُ سعيد مهران على القصر والمفاجأة أن رءوف كان بانتظاره، واستغلها فرصةً ليفرضَ سطوته من جديد إما التبليغ عنه فيُقْبَضُ عليه أو عدم رؤيته

مطلقًا «إن رأيتك مرة أخرى فسأسحقك كحشرة» (٧) (الرواية ص: ١٦)، وزاد عليها أن استردَّ النقود التى أعطاها له فى أول لقاءٍ.

-٣-

أول صورة من صور استبدادية المجتمع، تتجلَّى بعد خروج سعيد مهران من السجن مباشرة ، وتتمثَّلُ فى الشعور بالوحدة (٨) الذى قابله «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفى انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد فى انتظاره أحداً، هى الدنيا تعود، وهاهو باب السجن الأصم يبتعد منطوياً على الأسرار اليائسة، هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولا شفة تفتر عن ابتسامة» (الرواية : ص ٣). شعورُ سعيد مهران بالوحدة ضاعفَ الإحساس بوطأة المجتمع واستبداديته، كما أن الحصارَ الذى فُرِضَ على نبوية وعليش من قبل الشرطة خشية انتقام سعيد منهما، زاد من هذا الإحساس وكأن المجتمع يريد أن يكون حليفًا ونصيراً للخائن، ليس معنى هذا أننا مع انتقام سعيد من هؤلاء

الخونة، ولكن نحن في سياقِ نصٍّ وشخصية روائية مأزومة وشديدة الأزمة، نبحثُ عن الظروف التى ساهمتْ فى معاناة البطل والوصول به إلى هذه الإشكالية و تلك الأزمة .

كما أن حماية الخفراء لهم (أى الخونة) ضاعف الإحساس لديه بأن المجتمع وأجهزته (الخفراء والمعاونيين) يستبدان به ويقسوان عليه؛ لذا ما إن فشل التهديد بعودة الابنة والأم، أعلن عزمه على الانتقام الذى لا بديل له للخونة وأعوانهم ، ولهذا كان طبيعيًا بعد المواجهة، مواجهة عليش وابنته (وانكارها له) وتأييد الجالسين الذين استقوى بهم عليش ومنهم المخبر، بأن تبقى البنت مع أمها، كما قال بياظة، حيث «البنت [...] تعيش فى رعاية ونعيم» (الرواية ص: ٧). أن يلوذَ على الفور بالشيخ على جنيدى الذى كان أبوه مريدًا له ، وكثيرًا ما صحبه لمجلسه وأذكاره التى تقام فى الساحة ، فالشيخ بساحته هو الملاذ الحقيقى من هذا العالم العبثى الذى يتفنن يومًا بعد يوم فى إظهار عبثيته وسخريته فى وجهه. وكأنَّ عالمَ الشيخ جنيدى - رغم محدوديته - مناقضُ لعالمِ الزيفِ والخداعِ والخيانةِ الذى واجهه أول ما خَرَجَ دون ابتسامة فلقيها عند الشيخ، هكذا ألقى بحموله على الشيخ

ورفض أيضًا أن يتنكر منه، فأخبره صراحةً أنَّه خارجٌ لتوه من السجن، وفى إشارةٍ بالغةٍ يقولُ له الشيخ : «أنت لم تخرج من السجن» (الرواية :ص ٩) وكأنَّ العَالَمَ الذى خرج إليه هو السجن وليس الذى قُيْدتْ حريته فيه من قبل، بل يدخل فى حوارٍ من طرفٍ واحدٍ زاعمًا أن الشيخَ يَسْأَلُه لكن الشيخ لم يكن يسأله، شيئًا بل كان يأمره بأن يتوضأ للصلاة، فى حين سعيد يتخيّلُ أمر الشيخ له سؤالًا يجيب عنه ، هكذا:

– خُذْ مصحفًا واقرأ..

– غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ ...

– توضأ واقرأ..

فقال بلهجة جديدة شاكية :

– أنكرتنى ابنتي، وجفلت منى كأنى شيطان، ومن قبل خانتنى أمها !

فعاد الشيخ يقول برقة :

– توضأ واقرأ..........

فقال بإصرار ...

– ومالى، النقود والحلي، استولى عليها، وبها صار معلمًا قد الدنيا، وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله ....

– توضأ واقرأ..

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه :

– لم يقبض عليَّ بتدبير البوليس، كلا كنت كعادتى واثقًا من النجاة، الكلب وشى بي، ثم تتابعت المصائب حتى أنكرتنى ابنتي."

(الرواية : ص ٩)

من هذا الحوار نكتشفُ عِدة دلالات لها أهميتها فى معرفة الحالة التى وَصَلَ إليها سعيد مهران بعد خروجه من السجن، ومن ثمَّ النتيجة التى وصل إليها ألا وهى الانتقام :

١– الحوار يشى وكأننا أمام متحدثٍ واحدٍ رغم وجود متحدثيْن اثنين: سعيد مهران والشيخ جنيدى .

٢– جملة الشيخ جنيدى ثابتة لم تزدْ عن فعلى الأمر«خُذْ واقرأْ»، ثم تبدَّلتْ توضأ بخذ، على طول الحوار، فى حين أن إجابات سعيد تغيَّرت وكأنها أمام أسئلة متعددة من الممكن أن نصوغها نحن ليكتمل الحوار من قبيل : متى غادرت السجن؟ ما موقف ابنتك عند لقائها بك؟ لِمَ فعلت هذا ابنتك؟ مَنْ أخذ مالك؟ مَنْ أبلغ عنك ؟. وغيرها من الأسئلة التى تعكس الإجابات.

٣- كشفت الانسيابية فى الحوار من قِبل سعيد مهران، وتسلسل الإجابات أننا أمام شخص فى حالة وعى كامل بما يقول لكنه مستسلم للإجابة، لأنه فى حالة ماسة وشديدة لمن يسمعه خاصة بعد تنكُّر الجميع له وشعوره بالوحدة، فظمأه لأن يشعر به الآخرون جعله يستسلم لأوامر الشيخ وكأنها أسئلة تشعره بمن يسأل عن حاله، وهو ما افتقده منذ أن خرج من السجن .

٤- إقرار سعيد بكل ما حدث منه، وما حدث له يكشف عن رغبة صادقة فى أن ما حدث له ليس له فيه يد. الآخرون مسئولون عنه وليس هو، هو ليس بأقل من ضحية للمجتمع وأفراده الذين قادوه إلى مثل هذه الأفعال، ولهذا يأتى العزم منه على الانتقام .

لم تكن صورة رءوف علوان بما أصبح فيه من وجاهةٍ ومال وسلطان(رئيس تحرير) بأقل تأثيراً واستبدادية على سعيد مهران الذى هو تلميذٌ له، وقد تشرَّب أفكاره، لكن رءوف علون تنكَّر له كليةً، فما أقسى! أنْ يقولَ له «ليس اليوم كالأمس ، كنت لصاً وكنت صديقًا لى فى ذات الوقت لأسباب أنت تعِرفُها. ولكن اليوم ليس كالأمس، إذا عدت إلى

اللصوصية فلن تكون إلا لصاً فحسب» (الرواية : ص ١٢).
ورغم التعاطف الذى أبداه له عند استقباله بعد خروجه من السجن وحدبه عليه بالنقود، إلا أنه انقلبَ عليه فجأة ؛ ليُظْهِرَ له الوجه الآخر وجه السلطة، فكما قال «اليوم ليس كالأمس»، فى إشارة دالة إلى حجم التغير الذى حلَّ على رفيق السرقة (حتى ولو كانت بالتبرير أو التشجيع) وهو ما لاحظه جيداً سعيد، حيث مظاهر الثراء بادية عليه، فصار واحداً مثل الذين كان يسرقهم سعيد بتحفيز من أستاذه، فسرقة الأغنياء تُعَدُّ بطولة كما كان يقول له، وما إن فَطِنَ مهران لنظرة سعيد إليه ووضعه ضمن الباشوات الذين سرقهم من قبل، استعدَّ له وانتظره فى المساء عندما قرَّر سعيد مهران سرقته تطبيقًا لمقولة أستاذه نفسه إن سرقة الأغنياء بطولة. ومن ثم بدأت المساومة على التخلُّص منه كليةً، فعرف سعيد مهران أن رءوف علوان يودُّ طى صفحة الماضى فقرَّر الانتقام منه وقتله، لكن للأسف لم يُصَبْ هو وإنما أصيب البواب فى مفارقة عجيبة تؤكد أن الضحية دائمًا من الطبقة الكادحة، أما طبقة مصاصى الدماء فدائمًا النجاة حليفٌ لها (تكرَّر الموقفُ مرتين الأولى عندما قرَّر قتل نبوية وعليش، فنجيا وقتل شخصًا آخر، وها هى المرة الثانية ينجو رءوف علوان ويُقْتَلُ البواب).

الصورة الثالثة من استبداد المجتمع وقسوته على سعيد مهران، تتمثَّلُ فى تنكّرِ ابنته له عندما خرج من السجن، فهو لم يُصَدِّقْ هذه الجفاوة فى الاستقبال منها والتى وصلتْ إلى حدِ التنكُّر نفسه، وهذا ما تجلَّى فى هذا المشهد:

«وعندما ترامى وقع الأقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة موجعة، وتطلَّع إلى الباب وهو يعضُ على باطن شفتيه. مسح تطلع شيق وحنان جارف جميع عواصف الحنق، وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدى الرجل، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة. وتبدت فى فستان أبيض وأنيق وشبشب أبيض كشفَ عن أصابع قدميها المخضوبتين، وتطلَّعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتها روحه وجعلت تُقَلِّبُ عينيها فى الوجوه بغرابة، وفى وجهه خاصة باستنكارٍ شديدٍ لشدة تحديقه ولشعورها بأنها تُدْفع نحوه، وإذا بها تُفرمل قدميها فى البساط وتميل بجسمها إلى الوراء. لم ينزع منها عينيه ولكن قلبه انكسر، انكسر حتى لم يبق منه إلا شعور بالضياع، كأنها ليست بابنته، رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأقنى الطويل ونداء الدم والروح ما شأنه؟ أم هو الآخر قد خان وغدر؟ وكيف له رغم

ذلك كله بمقاومة هذه الرغبة الجامحة فى ضمها إلى صدره حتى الفناء ؟

– وقال المخبر بضجر دون اكتراث :

– أبوك يا شاطرة !

– وقال عليش بوجه لا يبين عن شيء :

– سلمى على بابا ...

كالفأرة! مم تخاف! ألا تدرى كم يحبها ! ومدَّ نحوها يده ولكنه بدل الكلام شرق فازدرد ريقه، وابتسم فى رقة وإغراء . وقالت سناء : لا . وتحركت لتتسلل راجعة لولا الرجل وراءها وهتفت ماما فدفعها الرجل برقة وهو يقول :

– سلِّمى على بابا ...

وتجلت فى الأعين نظرات اهتمام ، وشماتة . وآمن سعيد بأن جَلْد السجن ليس بالقسوة التى كان يظنها وقال متوسلاً:

– تعاليْ يا سناء ....

ولم يعد يحتمل رفضها فقام نصف قومة ومال نحوها فهتفتْ:

– لا ...

– أنا بابا .

فرفعت عينيها إلى عليش سدرة مستغربة فقال سعيد بإصرار:

- أنا بابا، أنا، تعاليْ ...

فأبتْ واشتدَّ ميلها إلى الوراء. جذبها نحوه بشيء من القوة. صرخت. ضمها إلى صدره فدافعته باكية. ومال نحوها ليلثم - رغم هزيمته ويأسه - فاها أو خدها ولكن شفتيه لم تلثما إلا ساعدها المتحرك فى عصبية غير راحمة .

- أنا بابا، لا تخافي، أنا بابا ...

وأفعمت رائحة شعرها روحه بذكرى أمها فتقبضت أساريره، وازدادت البنت مدافعة وبكاءً حتى قال المخبر :

- على مهلك البنت لا تعرفك ...

فتركها تجرى يائسًا، ثم اعتدل فى جلسته وهو يقول بغضب :

- سوف آخذها ..

ومضت هنيهة صمت قبل أن يقول له بياظة:

- هدئ نفسك أولاً ...

- فقال لابد أن تعود إليّ بإصرار ....» .

(الرواية : ص ٦)

يكشف هذا المقطع الطويل، عن فتور العلاقة بين الأب والابنة، رغم حالة الاندفاع من قبل الأب نحو ابنته إلا أن الابنة تواجه هذا بصدودٍ أصَابَ الأبَ بالغضب، ومع هذا حاول الأب استعادة البنت إليه لكن كانت استبدادية أفراد المجتمع أقوى تأثيراً مما أبداه من عاطفة وحنان وحب جياش تجاهها، لم تقتصر الاستبدادية على تنكُّرِ البنت له بِنَاءً على ما سمعته من عليش عن أبيها، وما تَرَسَّخَ فى ذهنها من صورة قميئة له ألصقها السجن به (وهذا ما دفع رءوف علوان لقطع علاقته به، من جراء هذه الصورة) بل زاد عليها تأييد الحاضرين لرفض عليش تسليم البنت، وفق تصورات من قبيل (أن البنت تعيش فى رعاية وراحة، أو عليه أولاً أن يبحث عن طريق مستقيم يعيش منه، وغيرها) .

هكذا تكوَّنت علاقته بالواقع الذى خَرج لتوه من السجن إليه، فصارت أشبه بعلاقة صدامية (ربما أرغمه الواقع على أن يبادله صدام بصدام)، وكأنَّ الواقع الجديد (الثورة وإنجازاتها التى تحققت على الواقع العياني، وهو ما تبلْور عمليًا فى صورة رءوف علوان وما حدث له من تغيير وهو صاحب الفلسفة العجيبة عن أصحاب الفيلات والقصور)

يرفضه، أو بمعنى أدق لا مكان له فيه، ومن هنا كان ملاذه الشيخ على جنيدى، ولكن لأنه غير مستعد لأن يتخلّى عما بداخله (وهو ما يتنافى مع عالم الشيخ جنيدى) يتركه الشيخ بعد أنْ يَئِسَ من أن يصلح داخله فأوامر الشيخ الوضوء والصلاة، بمثابة التطهير له لكنه رفض أن يتلقف الهدية التى أرادها الشيخ له. فكان المكان الثانى الذى يتواءم مع طبيعته عالم نور، تلك الفتاة الساقطة التى تعمل كبائعة هوي، فيلتقيها عندما يذهب إلى أصدقائه المعلم طرزان، وجلسائه فى المقهي، ويعرف أنها مازالت على علاقاتها المتعددة، ويعرف من المعلم أنها مازالت صيّادة وهذه المرة ابن صاحب مصنع، فيتفق معها على الإيقاع به وسرقة نقوده ، وبالفعل تؤدى الدور أفضلَ أداءٍ، ولكنها عندما تعلم رغبته الحقيقية فى الانتقام والقتل تأبى وتحثُّه جاهدةً على الابتعاد عن هذه الفكرة، إلا أنه يراوغها ويذهب للانتقام ممن تسبّبوا فى سجنه، حتى يضيق عليه الخناق – بعدما تعددت جرائمه – من رجال الشرطة، وما إن تأخرت نور حتى يساوره الشك من جانبها، فيضطَّرُ إلى تَرْكِ شقتها، ويلجأ إلى الشيخ على جنيدى، ومن ساحته إلى المقابر حيث الاستسلام، وفى المقابر

تدور معركة غير متكافئة بينه وبين رجال الشرطة يوقن فيها عدم قدرته على الصمود ، فيستسلم لهم. «وغاص فى الأعماق بلا نهاية. ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضوعا ولا غاية. وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ، ليبذل مقاومة أخيرة. ليظفر عبثا بذكرى مستعصية. وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة... بلا مبالاة». (الرواية : ص ٤٧) .

وقد جاء هذا الاستسلام العبثى بلا مبالاة، لأن الحياة التى خرج ليحياها أصبحت حياةً عقيمةً ليستْ بأقلَ عبثية من ميتته، مادام يعيش فيها هؤلاء الخونة، أو بتعبيره هؤلاء الكلاب الغادرة «وأخيرا جاءت الكلاب وانقطع الأمل، ونجا الأوغاد ولو إلى حين، وقالت الحياة كلمتها الأخيرة بأنها عَبَثٌ ومن المستحيل تحديد مصدر النباح الذى ينطلق مع الهواء فى كل موقع ولا أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث» (الرواية: ص ٤٧). وبهذا أيقن سعيد مهران أن حياته فى مجتمع هؤلاء أفراده – من على شاكلة – رءوف علوان وعليش سدرة وبياظة، ونبوية لا معنى لها ولا قيمة أيضًا. فكيف يَعِيشُ بين هؤلاء الذين اغتنوا

على حساب الآخرين، وزيّفوا المبادئ، وداسوا على القيّم الأصيلة ؟! في صورة مناقضة لحاله، هو ذلك البطل الإشكالي بتعبير لوكاتش ولوسيان جولد مان فهو «شخصية متأزمة تعيش مأزقا مصيريا، يحمل البطل قيما أصيلة يحاول أن يغرسها في المجتمع الذي يعيش فيه، إلا أنه يصاب بالخيبة والفشل عندما يحتك بواقعه المنحط الذي تسوده القيم الكمية الزائفة والوساطة المادية التبادلية. ولم يستطع تغيير واقعه على الرغم من محاولاته الخاطئة التي كانت تُصِيبُ الأبرياء فقط دون أعدائه. إن سعيد مهران لم يستطع أن ينجز الأفكار والمبادئ التي كان يؤمن بها والتي تعلمها من رؤوف علوان؛ لأن الواقع كان مهترئا تسوده السلبية المتدهورة، كما أن هذا الواقع الذي يحاول أن يفجر فيه سعيد مهران أفعاله هو واقع غير مكتمل وغير منجز، تعبث به أيدي الإجرام والخيانة والغدر» (٩).

حاول أن يواجه لكنه فَشلَ فهو فردٌ ومقاومته أخذت تفتر بعدما تبدّلت القيم التي تشرّبها (حتى لو كان جزء منها يخدم منافع ومصالح ذاتية)، ووجد أن السبيل الوحيد الذي يُخَلِّصُهُ من كل تلك الأفكار وتناقضاتها – التي عصفت به – هو

الاستسلام، أما جانب المقاومة الذى أبداه أولاً فهو لتعزيز هذا الاستسلام، وأنه لم يأتِ عن خنوعٍ ، وإنما عن يأسٍ وملل من جدوى الحياة نفسها، فكان إطلاقه الرصاص العشوائى تأكيداً للمقاومة فليصب مَنْ يصيب رغم ندمه على قتل الأبرياء دون إصابة من استهدفهم (أثناء محاولتى قتل عليش ورءوف).

وتعكس رغبته الصادقة فى البحث عن مكان فى الأرض يَنْعَمُ بالطمأنينة، يأوى إليه (لاحظ لجوءه إلى ساحة الشيخ على الجنيدى بعد كل عملية يقوم بها رغم فشلها) مع أن القتل الذى قام به دُفِعَ إليه، حيث كانت لديه رغبة صادقة لو أخذ ابنته أن يصفح، لكن ما أجّج فعل الانتقام ذاته هو تنكر الذين خانوه له، فأشعل فتيل الانتقام بداخله وزاد عليه تنكر ابنته له، وهو ما دفعه لأن يظن بأن يكون عليش وزوجته نبوية هما من حرضاها على نبذه. ومع كل ما مرَّ به من مصائب وحوادث إلا أن الجانب الذى ظهر وكان أكثر نضجًا هو فلسفته العميقة فى الحياة ، والتى كانت ثمرة من ثمرات القهر الذى عانى منه منذ موت أمه مريضة دون أن يوفِّرَ لها العلاج، وصولاً إلى الخيانات المتكررة فى حياته والتى كان

أنكاها من تلميذه وزوجته (عليش سدرة ونبوية)، فهو يرى مثلاً أن المأساة الحقيقة هى «أن عدونا هو صديقنا فى الوقت نفسه» (الرواية : ص ١٧) ، ومن هذه الفلسفة أيضًا «لكى تصفو الحياة للأحياء يجب اقتلاع الخبائث الإجرامية من جذورها» (الرواية: ص ٢١) ، أبعاد هذه الفلسفة مستقاة من سياقٍ عاشه ومارس عليه فعله بل كان الفعل فى حد ذاته لتغير شخصية سعيد مهران برمتها. وتتحول إلى هذه الشخصية الإجرامية رغم أنها كانت - من قبل - فى إجرامها تمثل للقيم الاشتراكية، بل إن واحدًا مثل رءوف علوان برَّر لها أنّ ما تفعله يدخل فى سياق العمل البطولي، لكن بعد خروجه من السجن تغيَّر كلُّ شيءٍ وصار الفعلُ إجراميًا بقتله أبرياء وإن كان لا يقصدهم لذاتهم، ومن ثم طارده المجتمع، فتحوَّل من مدافعٍ عن حقوق هؤلاء الفقراء الذين هو واحد منهم، أيًا كانت وسيلة الدفاع مشروعة أو غير مشروعة، إلى قاتل لهؤلاء الفقراء، ومن ثم لا نتعجب من هذا الوصفِ الذى وصفه به جميل حميداوى بأن سعيد مهران «رمز للوطنية الصادقة والروح الشعبية الحقيقية والنضال الاجتماعى المستميت من أجل المبادئ والقيم الأصيلة. وقد

كان بمثابة نبراس يستضيء به الكثيرون من أبناء الشعب الكادح والمقهور فى حياتهم التى يسودها النفاق الاجتماعى والابتزاز اللامشروع باسم النضال. إن شخصية سعيد مهران لهى شخصية متمردة على قيم المجتمع ومبادئه الزائفة التى طالما دنست كرامة الإنسان وأنفته» (١٠).

فوطنيته لأنه كان حاملاً لمبادئ تحقق العدالة والمساواة للجميع، ويمكن القول إن سرقاته كانت من أجل تحقيق هذا المبدأ الأصيل الذى غرسه فى ذهنه، خاصة أن أستاذه كان يلقنه ويشجعه ويحثه بأن ما يفعله «فعل بطولى»، حتى فى محاولة انتقامه من عليش سدرة ونبوية ورءوف علوان، كان الانتقام فى حد ذاته كقناعة شخصية بأن هؤلاء يجب التخلُّص منهم لأنهم أشرار ومن ثمَّ يجب القضاء عليهم ليستريحَ المجتمع .

الهوامش:

١ - ميخائيل باختين: «شعرية دويستفسكى»، ترجمة نصيف التكريتى، دار توبقال للنشر،ط١ ،١٩٨٦، ص ٦٧ .

٢ - حميد لحميدانى: «بنية النص السردى: من منظور النقد الروائى» المركز الثقافى العربى ، ط ٣، ٢٠٠١،. ص ٤٨ .

٣ - المنتمي دراسات فى أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٢، ص: ٣٥٦ .

٤- راجع في هذا جميل حميداوى: «اللص والكلاب والعبث الوجودى لنجيب محفوظ»، ص ٢٨ .

٥ - تعد نظرية توماس هوبز فى العقد الاجتماعي واحدة من النظريات التى تفترض النزعة الأنانية للإنسان، مثلها مثل النظرية المكيافلية فطبيعة الإنسان عند هوبز أنانية وعدوانية، وهذه الأنانية هى التى دفعت الأفراد للصراع والعدوان. راجع عن فكرة العقد الاجتماعى وأبرز المنظرين لها: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٥٧ .

٦ - جميل حميداوى: مرجع سابق، ص ٦ .

٧ – نجيب محفوظ: «اللص والكلاب»، ضمن الأعمال الكاملة، المجلد الثالث ، طبعة بيروت، مكتبة لبنان ، ط أولى، ١٩٩١ .

٨ – يتوازى هذا الشعور مع شعور بطل صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة» فالراوي لم يجد له عنوانًا يسجله فى القسم، كما يتوازى أيضًا افتقاد الإحساس بالآخرين معه فلا ابتسامة هنا أو هنا تفتر عنها الشفاه ، راجع المشهد الاستهلالى لرواية «تلك الرائحة»، طبعة مكتب يوليو د.ت، وهذا التوازى ينطوى علي دلالة خطيرة ومهمة تتمثل في أن الوسائل القمعية التى تمارس على المسجون فى السجن، تدفع السجين للبحث عمن يلوذ به بعد خروجه، لكن الصورة الذهنية للسجين رغم تغير هذه الصورة بتغير دوافع السجن نفسها تجعل الأقارب يجفلون من المسجون ، وقد عكس صنع الله إبراهيم هذا بحرفية في روايته خاصة موقف رفض الأخ ضمان أخيه بحجة أنه سوف يذهب إلي المصيف، أو الصديق الذى كذب بأن أخته معه ولا يمكن استضافته عنده.

٩ – جميل حميداوي: مرجع سابق ٢٨ .

١٠ – السابق نفسه :ص ٢٩ .

الفصل الخامس:

السراب والتحرر من سلطة الأم

جاءت معظم الدراسات التى تناولت رواية «السَّراب» ١٩٤٨ لنجيب محفوظ، وخاصة بطله «كامل رؤبة لاظ» فى مسار الدراسات النفسية، بل وأرجعت التحولات التى أصابت الشخصية الرئيسة، إلى عقدة أوديب الشهيرة، وإن شذَّت بعض الدراسات عن هذا النحو مثلما فعل الدكتور عز الدين إسماعيل فى دراسته «التحليل النفسى للأدب» إلا أنه لم يشذ بعيداً حيث قرَنها بعقدة أورست وليس بعقدة أوديب – كما رأى البعض – وقد لا تجد دراسة واحدة تخرج (عن مجمل الدراسات التى تناولت الرواية بالتحليل) عن هذا المسار النفسى سوى ما قام به الدكتور عبد المحسن طه بدر حيث بَعُدَ بالرواية عن هذا الإطار ونَحَا بها مَنْحَىً آخر، فقرأ الرواية من منظور واقعى اجتماعي، ورأى فى الرواية دليلاً على تَفَسُّخِ طبقة أوشكت على الانهيار، مُتَّخِذًا من عائلة الأب رؤبة لاظ دليلاً على هذا التفسُّخ، الذى يشير بمعنى قريب إلى أفول النموذج التركي، الذى تُعَدُّ أسرة لاظ نفسها وريثًا له، وما يوازيه من أرستقراطية فجَّة وممقوتة.

-١-

وفى ضوء هذا المسار– البعيد عن التحليل النفسى – لا يمكننا النظر إلى الرواية دون الربط بينها وبين سابقتيها،

القاهرة الجديدة ١٩٤٥ وخان الخليلى ١٩٤٦، اللتين كانتا بمثابة استشراف لما حَدَثَ فيما بعد، فأحداث الروايتين بما تحويانه من تصوير لفساد الطبقة الأرستقراطية كما صوَّرت القاهرة الجديدة، فى مقابل كدح الطبقة الفقيرة، التى ارتسمت معالمها فى صورة مزرية فى صورتى محجوب عبد الدايم وإحسان شحاته فى القاهرة الجديدة، وما تم استكماله فى خان الخليلي١٩٤٦ بصورة موسَّعة، ليُنْبِئ هذا كله عن حالة واحدة تشخِّص لمصر التى استسلم شعبها للعبة القدر ليُغَيِّرَ مصيره من قبل، حتى فى كدحه جعل القدر مسئولاً عما يعانيه الكادحون من توغل الفساد، مما آل كل هذا للتمهيد للثورة التى كانت بواعثها الأولى تظهر فى الروايات التاريخية، فنجيب أعدَّ لهذا البطل فى الجزء الثانى من كفاح طيبة ١٩٤٤، فظهر البطل الذى يحمل صفات ابن البلد الذى يمكن أن يتوازى بأى معنى من المعانى مع نموذج عبد الناصر، فجاء التغيير بإرادة الشعب، لا بقوى خارجية كما فى عبث الأقدار ١٩٣٩ ورادوبيس (١) ١٩٤٣ . فخرج البطل من رحم الشعب المطحون.

نعود إلى هذه الرواية التى حيَّرت النقاد (٢)، ولكن دون إفراط فِى التحليل النفسى للبطل، من منطلق عقدة أوديب،

فعلاقة البطل بنفسه وبالآخرين تحتاج لوقفة خاصة فى ضوء مناهج التحليل النفسى التى تُسْهب فى تحليل الدوافع والعلل التى آلت بالشخصية لهذه الأزمة حسب توصيف علم النفس لحالته المرضية، هذا من جانب ومن جانب آخر، لا نتغافل روايات محفوظ ربما اللاحقة التى انتقد فيها بطريقة غير مباشرة النموذج التركى فى الإدارة، المتمثل فى البيروقراطية السمجة التى عافها محفوظ، فكتب رائعته «حضرة المحترم» ١٩٧٥، أو حتى الأرستقراطية الفجَّة التى وصل فُحْشها لممارسة العهر والفجور بأشكال شتى كما فى حالة الباشا فى رواية «القاهرة الجديدة». فى ظل هذا لا نستطيع أن نفصل هذا العمل عن سابقه أو حتى لاحقه، معتمدين على أن الرابط بين هذه الأعمال رغم التفاوت الزمنى هو المؤلف نفسه (٣). أما من منظور علم النفس وأدواته التحليلية، فنقف عند عقدة الخوف وهى أوضح من عقدة أوديب فى هذا النص.

فرؤية محفوظ لهذا النموذج التركى بما يمثله من أرستقراطية ممقوتة، تمارس سطوتها على الطبقة الكادحة حتى تطحنها، واضحة من خلال رفضه لها ولممارستها، وهذا ما جعله لا يتوانى فى تسجيل فداحة هذا النموذج فى كثير

من أعمـاله، بل تمادى فى تجـسـيـد تَكَلُّسِ هذا النظام وآلياته الروتينيـة فى الإدارة التى أصابت الحياة بالعقم والشلل، وهو مـا جَسَّدَهُ فى نموذج حـضـرة المحـتـرم حيث انتـهت الرواية ببطلها إلى هذا المصير، دون أن يظفر من الدنيا بنعيمـها أو حتى بأن يحققَ القليل من أحلامـه (الزواج والصداقة)، فيرحل غيـر مـأسـوف عليـه، وهو المتـعلق دومًـا بأهداب التـرقـيـات والمناصب، لكن يخـرج من هذه الدنيـا بلا شـيء. فى إشـارة بالغـة ذات مـغـزى إلى أن الروتين والبـيـروقـراطيـة أصـابا المجتمع بالعقم والركود.

-٢-

يقف مـحفوظ فى هذه الرواية «السَّراب» ١٩٤٨، ويقدِّم لنا من خـلال نموذج عـائلة رؤبة لاظ، بما تـحمله من أرسـتـقـراطية متوارثة عن النظام التركي، صـور تَفَسُّخِ هذا النِّظَام وتشرذمه ولا نقـول انهـيـاره الذى كـان يَحْلُمُ به، فـإذا كـانـت الطبـقـة الكادحـة هـى النمـوذج الأوضـح فى القـاهرة الجـديدة أو خـان الخليلى أو زقـاق المدق أو غـيـرها مـن جـملة أعـمـال نجـيـب مـحفوظ، هـى المقـهورة من سُلطة الطبقـة الأرستـقـراطية بكافـة أشكال القـهر(جسدى / مادى / مـعنوى)، فإنه هنا يقدِّم هذه

الطبقة فى مراحل تحلُّلِهَا وتَفَسُّخِهَا حتى من قيمها التى كانت مثالاً للمباهاة والتفاخر فى فترة ازدهارها وتَسلُّطِها، فتسقطُ واحدةً تلو الأخرى، حتى القيم التى احتكرتها لنفسها تساقطتْ، واكتوى أصحابها بالخطيئة، فى إشارة بالغة ودالة على أن الخطيئة ليست حِكْرًا على طبقة دون أخرى، ولكن قد تُسْهِمُ عَوامِلٌ متنوعة لارتكاب الخطئية، مع الفارق أن خطيئة الطبقة الكادحة قد تكون الطبقة الأرستقراطية سببًا أصيلاً فيها. فتتساوى - على الأقل فى نظر محفوظ - خطيئة إحسان شحاته فى القاهرة الجديدة مع خطيئة راضية لاظ فى «السّراب» رغم أنَّ الفِعْلَ المُحَرِّضَ للخطيئة فى الحالتين مُخْتَلِفٌ، وقد يُسْهِمُ فى إظهار حالة من التعاطف كما فى نموذج إحسان شحاته، وهو ما لا يتوافر قَدْرٌ منه - التعاطف - فى حالة راضية، حتى ولو كان أبوها مثل رؤية لاظ فى غلظته وخشونته وسُكْره .

لو نظرنا إلى السياق التاريخى الذى جرت فيه أحداث الرواية فعْليًا، وهو الفترة التاريخية التى كانت الحياة السياسية تموج باضطرابات سياسية ومظاهرات وفساد فى الطبقة الحاكمة، يمكننا أن نستنتج أسباب هذا التحلل

والانفساخ فى صورة هذه الطبقة الأرستقراطية. وهو ما تمثل فى حالة البذخ وما تبعها من عبث ومجون والتى سيطرت على هذه الطبقة فى مقابل حالة الفقر المدقع التى لازمت الطرف الثانى من قطبى المجتمع، ومن ثم كانت حتمية التحوّل التى هى سمة المجتمعات المتحركة لا الراكدة ، فبدأت حركة الإحلال خاصة وأن هذه الطبقة ظلت مهيمنة على كل شيء دون الأخذ فى الاعتبار لمثل هذه الحركية والإحلالات التى تصيب المجتمعات، ومن ثم كان التفسُّخ والتحلُّل سهلين.

العجيب أن محفوظ لم يشر- فى هذه الرواية - على لسان راويه / الأنا أثناء السرد إلى أية إشارة تاريخية تشير إلى زمن الأحداث، وقد يُبَرِّر هذا بأننا أمام نموذج لبطل لا تهمه الأحداث أو مجريات الأمور فهو شبه منطوٍ على حياة خاصة. حلقتها تدور فى دائرة الأم والجد حتى أنه لا يعرف من الشوارع غير ما يجاور منزله فقط، ثم فى مرحلة لاحقة تدخل الدائرة المدرسة (وفى البداية تقوده الأم إليها، وفى المرة الثانية يذهب بالحنطور برفقة الحوذى). وأخيراً الزوجة رباب، فحياته فاترة خالية من العلاقات باستثناء علاقاته بالخادمات فى حى المنيل، وهذه العلاقات لا تتم خارج دائرة المنزل، وما

إن تكتشف الأم علاقته بالخادمة تطردها، وتوبخ الابن، ثم ترسم صورة مشينة له عن عالم النساء، تجعله يُصاب بالفزع من ذكر أى امرأة غير أمه، لكن مع تقدُّم السن ونمو الشهوة لا تجد بديلاً، فتقبل زواجه على مضض. ويردُّ سبب عدم وجود أصدقاء فى حياته إلى ثِقل دمه، كما كان يصفه طلاب المدرسة. أما الصداقة الوحيدة التى دخل فيها مرغمًا، فهى صداقة العمل، وهى على حد وصفه «صداقة جبرية» يفرضها وجوده الدائم معهم فى العمل. بل إنه يربط استحالة وجود سعادة حقيقية مادام على «صلة بالناس» (الرواية: ص٤٣).

-٣-

بعكس روايات نجيب الواقعية التى تكون الأحداث السياسية خلفية لها، لا نجد أحداثًا سياسية أو حتى اهتمامًا من جانب الأبطال بمجريات الأمور، فالبطل الأوحد كامل لا يفهم شيئًا فى السياسة، وعندما يُسأل عن اسم رئيس الوزراء لا يعرف من هو، وليس هذا بعجيب والراوى / البطل يصف نفسه قائلاً: «لست إلا مخلوقًا غريبًا شذَّ عن قافلة الحياة الحقَّة ، ومن آى ذلك أيضًا أنى لا أقرأ الجرائد على الإطلاق !..... كأنى لست من هذا المجتمع فلا أدرى شيئًا عن

آماله وآلامه، وقادته، زعمائه، أحزابه، وهيئاته، ولكم طرقت أذني أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها في نفسي صدى» (الرواية ص: ٦٥). كما أن أحد أساتذته عندما يراه جالساً وحيداً - مع أنه أكبر التلاميذ سنًا - وقد خرج جميع زملائه للمظاهرة، فيقول في سخرية مريرة من حالته المزرية: «لماذا خرجت عن الإجماع ؟ أليس هذا الوطن وطنك أيضًا ؟!» (الرواية ص: ٢٥). فحالة التغييب عن الواقع أو الانفصال، التي أرادها المؤلف للشَّخْصية هذه مقصودة، وكذلك حالة التجاهل للأحداث السياسية المتزامنة مع أحداث الرواية أيضًا مقصودة، ومع حالة التجاهل البادية والمقصودة في الوقت ذاته للسياق التاريخي إلا أنه من السهل معرفة السِّياق التاريخي، فطلاب المظاهرات يخرجون بهتافات ضد هور «يسقط هور ابن الثور»، وهذا يشير إلى أن فترة الأحداث تقع ما بين عامي١٩٣٠-١٩٤٦، وهي الفترة التي حكم فيها مصر عدد من حكومات الأقليات من إسماعيل صدقي وتوفيق نسيم ومحمد محمود حتى إبراهيم عبدالهادي ومحمود النقراشي، ومن أبرزها حكومة إسماعيل صدقي

التى تولت السلطة مرتين فيها، ومعروف تاريخيًا حالة العنف التى اتسم بها صدقى باشا، خاصة مع حالة الفشل التى مُنيت بها حكومته فى الحصول على الجلاء من الإنجليز، وقد تعثَّرت المفاوضات مع بيفن وزير خارجية بريطانيا، وهو ما حدا بالشعب للخروج فى مظاهرات ضد صدقى - بيفن، وهو ما جعله بعد أحداث الصدامات بين المتظاهرين والقوات الإنجليزية يصدر قانونًا يمنع به المظاهرات.

على مستوى الأحداث التاريخية / الواقعية، فهذه أحداث ساخنة، لم يغفلها نجيب فى روايات أخرى كخان الخليلى على سبيل المثال أو الثلاثية الشهيرة (٤) التى انبنت أحداثها على خلفية تاريخية من تاريخ مصر، ومن ثم يأتى التساؤل منطقيًا، لماذا أغفلها هنا؟ وهل هذا مَقْصُود أم لا؟ والحقيقة أن عبد المحسن طه بدر قد أثار السؤال من قبل ولكن بصياغة مختلفة، منتهيًا إلى إقرار باستبعاد «أن يكتب مثله - إشارة لمكانة محفوظ ومكانته - رواية تكتفى بتحليل شخصية شاذة وينتهى الأمر عند هذا الحد، وكأنه عالم نفس يتحدث عن حالة طريفة عرضت له، وحرص نجيب على أن يصل بعمله إلى دلالة اجتماعية من خلال تحليل الشخصية الرئيسة .....

فهل أراد نجيب محفوظ أن يقدَّم رؤية اجتماعية من خلالها بدءًا من رواية القاهرة الجديدة وانتهاءً بالثلاثية ؟!» (٥).

إذا كان عبد المحسن طه بدر قد طرح السؤال، فنحن نجيب على التساؤلين معًا بإقرار نعم، وبكل اطمئنان. فنجيب محفوظ هنا، يتحدث عن فئة معينة، من البشر لا تنتمى إلى مصر لها جذور تنتمى إلى شريحة الشراكسة الأتراك، وقد أكَّد المؤلف هذا الارتباط عبر الصِّفات الشَّكْلية التى كانت ممتدة عبر الابن والأم (فالأم يذكر الراوى أن عينيها خضراوان)، فالابن قد وَرِثَ وجه أمه كما ذكر أخوه مدحت عندما رآها «إنه نسخة منك يا أماه» (الرواية: ص ٢٠) وأيضًا ورث العينين الخضراوين، وبياض الوجه من أبيه. أو عبر الحالة الاجتماعية التى كان يعيش عليها الجد لاظ، من الثراء والتى كانت عاملاً أساسيًا فى قبول الجد لهذا الزوج رغم علمه بأنه جاهل ولا عمل له، لكن الجد الذى يبغى السعادة لابنته، كما يقول الحفيد / الراوى، قَبِلَ و«سُرَّ بالخطبة سرورًا لا مزيدًا، وفرح بجاه الأسرة العريق» (الرواية: ص ٦). وفوق هذا وذاك دلالة الاسم التى تشى دون قرينة إلى غرابة الاسم عن المجتمع المصرى «رؤية لاظ»، ومن

ثمَّ والحال هكذا لا ترتبط هذه الطبقة وما تمثِّله من أشخاص بما يجرى من أحداث، خاصة وأنها طبقة ذات سيادة وليس لها أية مصالح مُضارة، ومن ثمَّ فالمؤلف تعامل بحرفية (٦) شديدة مع هذا النصِّ الذى خدع معظم النقاد واعتبروه نصًّا يتعامل مع نموذج/حالة شخصية فردية فى ضوء مناهج علم النفس. ونحا بالنص خارج حلبة الصراع الدائر على أرض الواقع، فى إشارة دالة على عدم انتمائهم لهذا الوطن الذى يئن، وأفراده المطحونين، فهذه الطبقة لا يشغلها سوى مصالحها الشخصية، كأن يبادر والد كامل بوضع السُّم لأبيه فى الطَّعام ليتخلصَ منه، ليحصل على ميراثه، وهو ما تكرَّر بعد سنوات مع الأب نفسه فكامل يفكرُ فى نفس الشيء عندما ذهب إلى أبيه طَالبًا المساعدة للزواج ، فيرفض الأب، ولكى يُعَجِّلُ كامل بما يريد يُفَكِّرُ بنفس الطريقة بأن يقتلَ أباه ويستحوذ على ما يريدُ.

-٤-

من زاوية أخرى يُمْكِنُ النَّظر لهذه الرواية فى ضوء العَلاقة الجدلية التى تقيمها مع الواقع، فالرواية بهذا التشكيل تسعى لأن تكون نقيضًا لهذا الواقع بكل حركيته وصراعاته وزخم

أحداثه، التى تَعِجُ بها الحياةُ فى الخارج، ومن ثمَّ فسكونية الأحداث واقتصارها على داخل الشخصيات يشيرُ إلى هذا الجدل بين السياق التاريخى الذى دارت فيه الأحداث وشخصية البطل المنغلق على ذاته . فالجدل قائم هنا بين الحركة / الصراع فى الخارج: حدة الخلاف بين الحكومة المصرية والحكومة البريطانية، حول تقرير المصير، والمظاهرات من قبل الشعب التى تطالب الحكومة بالاستقالة بسبب فشل المفاوضات . والسكون (حيث الغالب على الأحداث الصراع النفسى للبطل، وسعيه هو الآخر لتقرير مصيره من سلطة الأم) وقد يأخذ هذا الصراع النفسى للبطل عدة مسارات، تبدأ بصراعه فى الدراسة وعدم قدرته على الاستمرار فيها بسبب حالته النفسية الداخلية التى تميل إلى الانطواء، وهى ما أسهمت فى إحداثها حالة أبيه التى انعكست سلبًا عليه ، فطلاق الأم أحدث شرخًا نفسيًا كبيرًا فى حياتها الخاصة، وقد ازداد هذا الشرخ بعدما أخذ الأب ابنه الأكبر مدحت وابنته راضية ، فحرمَ الأم منهما، وهو ما جعلها تتعلق بهذا الابن تعلقًا غير طبيعي، فنشأ ملازمًا لها، لا يفارق حضنها، وينام على سريرها، حتى مرحلة عمرية

متأخرة، وهو ما رفضه الجد فيما بعد، ثم رفضها عودته إلى أبيه فى السن القانونى الذى تؤول فيه الحضانة إلى الأب، وفى مقابل ألا يحدث هذا تنازلت الأم عن النفقة التى يرسلها الأب، ويظل الابن رهين الأم، بما تفرضه عليه من سلطةٍ لا يستطيع الخروج من أسرها، حتى عندما يحاول التمرد على هذه السلطة بالخروج للعب مع الأطفال، ويحدث شجار بينهم، فتستغل ما حدث كنوع من التأنيب له؛ لأنه تمرد بالخروج عن سلطتها، والمرة الأولى - حيث تبدأ رحلة التمرد تدريجيًا - التى فشلت فيها فى أن تعيده إلى سلطتها يوم أن جاءت أختها من المنصورة بأبنائها وقضوا بعض الوقت، وراح يلعب مع أبناء خالته، حتى أن أختها نهرتها بقولها «هل ابنك يختلف عن أبنائنا» وما إن عادوا إلى بلدتهم حتى عاد إلى طبيعته. بل إن هذه السلطة التى فرضتها الأم عليه لازمته عندما ذهب إلى المدرسة فأخذت الأم تذهب معه إلى المدرسة، وتقف تراقبه حتى يذهب إلى صفه، وهو ما انعكس عليه سلبًا، بدءًا من عدم قدرته على الانفصال عنها فى لحظات الانفصال الطبيعية، وهو بعيد داخل حجرات الدرس، فما أن يناديه الأستاذ حتى يقول له «يا نينه» فيضحك الأستاذ

والتلاميذ، فاستحضار هذا اللفظ الخاص بالأم، إشارة دالة إلى أن قدرته على الانفصال لم تفلح قط، حتى وصورتها بعيدة عنه، فهو يستحضرها عبر المخيلة. وتستمر حالة الصراع النفسى عند ارتباطه برباب، وحالة التردد التى تعتريه قبل الحديث معها، وأثناء محاولته الحصول على المال من أبيه لاستكمال الزواج، وما أن يرفض أبوه، حتى يفكر، نفس التفكير الذى فكَّر فيه أبوه من قبل لأخذ المال. ولا ينتهى الصراع بالزواج، بل يزداد خاصة بعد فشل العلاقة بينهما، ثم رفضها للعلاقة بعد أن استرد رجولته، وهو ما يوقعه فى ريبة منها، ويراقبها ثم تثبت براءتها، إلى أن تموت على يد الطبيب.

وقد انعكست سطوة الأم على حياة البطل برمتها، وهو ما تجلَّى فى فشله وعدم قدرته على إقامة علاقة زوجية ناجحة، حتى وإن كان الطبيب ردَّها إلى إفراطه فى العادة الجهنمية التى كان يُمَارِسُها، حيث بعد زواجه لم يُقْلِعْ عنها، ومع أن هذا السبب طبى وصحيح، لكن - أيضًا - يؤخذ فى الاعتبار حالة القهر التى مارستها الأم بمرادفات متناقضة، من قبل الحبِّ تارة والخوف تارة أخرى. فقد مارست الأم بحضورها

القوى تأثيرًا كبيرًا على الابن، بل إن هذا التأثير خايله كصورة فى لحظة غيابها (لاحظ تردده فى الإقدام على خطبة رباب، وأيضًا إقدامه على الشراب كما أوصاه أصدقاؤه فى العمل). وهو ما شكَّل سَطْوَةً ونفوذًا قويين عليه، فهو لم يتخيَّل نفسه يَجْلِسُ مع واحدة غير أمه، داخل المنزل وهو ما يفسر نجاح علاقاته غير المشروعة مع عنايات فى سيارتها فى طريق الهرم، أو فى شقة الخياطة، فى مقابل فشل نفس هذه العلاقة مع زوجته.

ما لا يجب إغفاله فى هذه العلاقة، هو التناقض بين الداخل والخارج، فالزوج يفشل فى علاقته بزوجته رباب، وهو الذى يُحبُّها ويهيم بها، فقد كان ينتظر أمام نافذتها كثيرًا، ويراقبها فى ذهابها وإيابها من وإلى المدرسة، أو أثناء جلوسها فى النافذة. وبالمثل تفشل الزوجة فى علاقتها مع زوجها رغم رغبتهما معًا فى البداية أن تتم العلاقة على النحو الأمثل، ولكن بعدما مَثُلَ للشفاء ترفضه – دون تبرير، لكن سرعان ما يتضح السبب الحقيقى فيما بعد – وتُصِرُّ على أن يعودَ لحالته الأولى التى اعتادتها منه، حتى أنها تبكي، وتتوسل إليه أن يرجع كما كان، وهذه الحالة تدعو للتساؤل

والريبة! وما إن يكتشف الزوج الخطاب الذى مزّقته الزوجة بسرعة وألقته من النافذة حتى يبدأ الزوج فى الشّك فيها ويراقبها، وتنتهى المراقبة بلا شيء سوى دخول عنايات حياته. فمع رفض رباب إقامة علاقة تامة وطبيعية مع زوجها الكامل، تكون تورّطت فى علاقة آثمة مع الطبيب العائد من لندن، دون أن يُبَرِّرَ لنا المؤلف ولو حتى ضمينا أسباب هذا التورط، حتى لو اجتهدنا وقبلنا أنها نتيجة طبيعية لفشل كامل فى بداية العلاقة، فالتساؤل لماذا رفضته بعدما استردّ ذاته، واستمرت فى علاقتها حتى كانت هذه النهاية المأساوية؟!

-٥-

السؤال عن لماذا أقدمت رباب على هذه العلاقة الخارجية/ غير الشرعية، والتى انتهت بموتها، دون العلاقة السوية بينها وبين زوجها كامل؟ تستدعى الإجابة عنه دراسة شخصية رباب من منظور التحليل النفسى أيضًا، دون إغفال السياق الخارجى أيضًا وربط شخصيتها بجميع شخصيات الرواية. العجيب أن كل تصرفاتها تنبئ عن شخصية عاقلة محترمة، رزينة. وهذا ما اتضح من خلال علاقة رباب بكامل نفسه الذى غدا زوجها فيما بعد، وكيف أنها صدّته- عندما أراد

محادثتها فى الترام – وأخبرته أن هذا الحديث لا يجب معها ، وإنما مع أسرتها، وبعد ذلك بفترة لاحقة بعد زواجهما، كيف تعاملت بحكمة تنمُّ عن عقل وحُسْنِ تربية مع مشكلة زوجها، ولم تُخْبِرْ أحَدًا إلا بعد إلحاح من أمها ، ولم تزد عن «لا داعى للعجلة» (الرواية: ص ١٠٢)، والأدهى أنه فى فترة لاحقة بعد أن استرد رجولته، توسّلت له بأن يظلا كسابق عهدهما، بل وتبكى أيامهما الماضية، تلك الأيام التى كان كامل عاجزًا فيها عن القيام بواجباته كزوج ، حتى أن كامل نفسه يتعجب من الأمر ويسألها صراحة «ولكن لا يمكن أن تتم سعادة المرأة إلا بهذا» (الرواية ص: ١١٣)، ويتطوَّر الأمر ويتحول الليل إلى كابوس تخافه، فتختلق الأعذار «فمن تعب إلى توعك إلى رغبة ملحة فى النوم، وإذا أذعنت..فإنما تُذعن فى تسليم لا سرور فيه» (الرواية ص: ١١٢).

حتى عند مراقبة كامل لها بَعْدَ شَكِّهِ فى تصرفاتها خاصةً بعدما مزَّقت الخطاب، اكتشف أن سلوكها ليس فيه إعوجاج بل وبخَّ نفسه لأنه فكَّر فيها بهذه الطريقة الشائنة.إذن أين الخلل الذى اخترق سلُّم القيم عند رباب، أليست كل هذه التصرفات جميعها تصبُّ فى صالحها؟! السؤال مرة ثانية

وهذا حالها: لماذا حدث هذا الخلل؟ لو ربطنا حالة السكون الداخلية التى أصابت كامل فى مقابل حالة الحِراك التى كانت فى الخارج (السِّياق الواقعى والتاريخى للأحداث) والتى أصابت المجتمع والتيارات السياسية، فى مقابل جمود المفاوضات فى السياق الواقعى / السياسي، مع حالة التحلل والتفسخ التى أشار إليها عبد المحسن طه بدر، مع نموذج الدكتور أمين رضا الذى عاد من الخارج، محملاً بالأفكار الناقمة على الأوضاع دون أن نتناسى أنه كان وفديًا قديمًا، مع حالة أفول الخلافة العثمانية التى بدأت فى الانزواء تدريجيًا، وَتَقاسُّم الدول الكبرى ما عُرِفَ وقتها بـ «تركة الرجل المريض»؛ نكتشف أن حالة رباب هى مثالٌ واضحٌ لهذه الحالة برمتها؛ التفسخ والتحلل. فالدولة العظمى التى حكمت معظم دول العالم تتفكك وتتقاسمها الدولة التى كانت خاضعة لسيادتها، فعائلة كامل رؤبة لاظ نموذج مصغر لهذا الانهيار، فالأب الذى كان يتكئ على تراث العائلة المجيد يُطْرَدُ بسبب سُوء تصرفه وعجلته فى الحصول على المال ، دون الأخذ بحتمية القدر الذى جعل الخادم الذى اتفق معه يُبَلِّغُ أباه فيطرده ومن ثَمَّ يَحْرِمُهُ من هذا الميراث، ومن ثم كان طبيعيًا

أن يخلد لحـــالة السُّكْرِ الدائم والذى لا يفـيق منه، ومـــا إن يعـتـدى عليـه بعض الرجـال أثناء خـروجـه من البـار، يسـبـهم ويقذعـهم بأسـوأ الألفـاظ، ثم حـالة هروب راضـيـة لرفض الأب زواجـهـا ممن تحب، وتفكير كـامل نفسـه بأن يتـخلَّصَ من أبيـه ليـحــصلَ على المال للزواج بمن يُحِبُّ، بعــدمـــا رفض الأب مـسـاعـدته فى الزواج، وخـيـانة رباب لكامل مع قـريب العـائلة العـائد من لندن، كل هذا مـجـمـوع يكشف حـالة التـحلّل من الداخل، فـتحلل قـيم الأسرة بكل مـا تحمله كلمة الأُسْرَةِ من روابط متينة وقوية، جاء بتصدع أركانها / أفرادها، ومن ثمَّ كـان التـقويضُ سَهْلاً من الخَـارجِ، وهو مـا يتـوازى كُلِّيَّـةً مع تَصَدُّعِ النموذج التركى على المستوى العام.

-٦-

وبناءً على هذا يمكننا القول باطمئنان إن نجيب مـحـفوظ تَعمَّدَ اتخاذ هذا الشكل الروائي، حيث الأشخاصُ مُنْغَلِقَةٌ على ذاتها، وغير مُتَّصِلَةٍ بالخـارج ليكْشِفَ انهيار هذا الخَارج، من خـلال الداخل نفسـه، فـمـعـاول الهـدم الداخليـة أقـوى من الخـارجية، وهى إشـارة ذكية من نجيب محفوظ. وبهذا نفـهم لماذا أَقْـدَمَتْ رباب على الخـيـانة، رغم أن كل المعطيـات

والظروف تشير إلى سيرها فى عكس هذا الاتجاه، فهى بمثابة المِعْوَل الذى هَدَمَ السُّلطة التى تحول بين كامل وبين الناس، أقصد أمه. وقد عجز من قبل على التمرد على هذه السلطة والخروج عنها، وهو ما تأتّى عندما أراد أن يبيع ساعته لكى ينتشى بثمنها بعض الوقت ، لكن الهاجس الداخلى صاح: ماذا تقول لأمك إذا افتقدت الساعة، فصاح غاضبًا فى ثورة ، إشارة إلى التمرد: «أمّى أمى، دائمًا أمّى! سأفعل ما أشاء» (الرواية، ص٧٠)، فلولا هذه الخيانة الداخلية، ما تحقق لكامل، هذا الاستقلال والتمرّد على تبعيته لأمه ووصايتها عليه، ولهذا عندما ذهب للبيت بعد حادث زوجته، وراحت أمه تواسيه انفجر كبركان خامد وَجَدَ متنفسًا، ليصبَّ حممه ولظاه فى وجهها دون أن يدرى بعدها ماذا قال؟ أو حتى وَقْع كلامه على أمه وهو ما فسَّره فى النهاية بأنه كان كافيًا لموتها. لكن للأسف جاءت ثورته وتمرده مُتَأخِّرَيْن. المهم أنه استطاع فى النهاية أن يتمرد ويتحرَّر من هذه السلطة، رغم ندمه على موت أمه، وتوجيه التهمة لنفسه بأنه قاتلها، وهو فى حالة هَذَيان، بل ويطالب بإحضار النيابة؛ للتحقيق معه. ومهْما يكن من شيء فإنه استطاع أن يتحرَّرَ

من تلك العُقْدة التى لازمته بسبب سُلْطَة أُمّه، فأصابته بعقدة الخوف، التى كانت حائلاً بينه وبين أشياء كثيرة، كعدم استكمال تعليمه يوم أن استدعاه الأستاذ فى كلية الحقوق فى درس الخطابة، وهروبه من التحدُّث أمام الطُّلاب، كما فعل زملاؤه، لهذا الخوف والانقياد لأسر هذه السلطة التى فرضتها الأم، وهو ما جعل الجد نفسه يغضب ويعلن لها أنها السبب الحقيقى لما وصل إليه الابن، أو حتى تأخُّر ارتباطه، أو فشله فى إثبات رجولته أمام زوجته، وغيرها من العقبات التى صَعُبَ عليه تخطيها بسبب هذه العقدة (راجع ص ٨٥، ٩٠ ، ٩٢، ٩٥ ، ١٢٩)، وكأنها أشبه بصخرة سيزيف، لا يستطيع أن يُلْقِيهَا عن كاهله.

ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ المسار الذى يُحَرِّكُ شخصية كامل هو عقدة الخوف أو الرهاب الاجتماعي، فهذه العقدة ملازمةٌ له منذ طفولته حتى زواجه. والمعروف كما ذكر علماء النفس أن الأسباب الحقيقية وراء هذه العقدة راجع أساسًا إلى مرحلة الطفولة وما تشكِّله هذه المرحلة المهمة من تأثيرات بالغة الخطورة فى تشكيل ونمو الإنسان فى المستقبل، خاصة إذا توافرت أساليب التربية الخاطئة، مثل التسلط وزرع عدم

الثقة فى نفس الطفل، وهذا ما تحقق هنا كلية، فالتجربة الأليمة التى عاشتها الأم - رغم قصرها - جعلتها أشد التصاقًا بطفلها، الذى وصل إلى نوع من التسلط عليه، والوصايا على أفعاله، فكانت النتيجة السابقة، التى عانى منها الابن، ووصل الأمر إلى هذه الحالة المزرية بالنسبة للابن. فلو قبلنا هذا مع شخصية الابن، فكيف لنا أن نقبل هذا مع شخصية الأم، وهى التى لم تختلط بأحد من جيرانها، ونادرًا ما تزور أو تزار، حتى أن أهل زوجة ابنها رباب يشتكون منها لقلة زيارتهم، بل يعتبرونها شخصية لا تحب الناس وغير عشرية، فهل هى إذن انطوائية اكتسب الابن صفاتها وراثيًا، الأمر لا يبدو هكذا بالمرة، حتى ولو قبلنا بأمر الخجل مضطّرين أو مدفوعين بما قدمته نظريات علم النفس عن الشخصية الانطوائية، ووضعنا فى اعتبارنا تلك النشأة التى نشأ عليها الابن ذاته، من تربية أمه له، وافتقاده للأب، وخاصة أن الجد الذى كان يقوم بمهام الأب ماليًا لم يقم بنفس المهام معنويًا، إضافة إلى أن الجد الأميرالاى عبدالله، كان لا يخلو من سلوك مقارب من سلوك الأب لكن بغير إفراط حيث يرتاد الحانات، ويشرب الخمر، لكن دون إسرافٍ كحال

الوالد الذى عاقر الخمر، فلا تخلو يده منها ليل صباح، وهو ما أوصل الجد فى إحدى مقامراته لأن يبيع العربة الحنطور والحصان، حتى لا يضطر إلى أن يأخذ من معاشه فيؤثر على نظام حياته - لا حظ نظام حياته - بل إن الجد لم نجد له صديقًا واحدًا يذكره الراوى خطأ فى معرض حديثه يحكى له أسراره فأصدقاء المقهى للعب والشراب، وكأنهم جميعًا الجد والأم والحفيد يعيشون فى جزيرة منعزلة لا أحد غيرهم. ما أريد أن أصل إليه أن هذا الخجل وهذه الانعزالية ليست مرضًا نفسيًا توارثه الابن عن أمه أو حتى عن جده، وإنما هى طبيعة جينية فى هذه السلالة الشركسية والتى توارثها الابن من دماء أبيه، وكذلك الأم بحكم عشرتها رغم عدم استمرارها فى الزواج إلا أنها تشربت هذا من الزوج وكذلك الأب الذى يعمل عسكريًا، وما وضعه الشراكسة من تقاليد صارمة لحياة العسكرين انعكست لا إراديًا على الجد وكذلك الأم. ولا غرابة فيما قلنا خاصة لو تأملنا حالة الأب / رؤبة لاظ عندما ضُرب فى الحانة وما حدث عند رؤية والد زوجته له مصادفة، وهو ما يدل على طغيان العنصر الشركسى على شخصيته.

-٧-

وكمـا يمكن دراسـة الرواية من منظور النقـد الأسطوري، فـالرواية ذات البطل الأوحـد، تُعَـدُّ انعكاسًـا لتـضـافـر عـدَّة أساطير فى تشكل بنيتها الأساسية، بل تُعدُّ المُحَرك الأساسى لشـخصيـة البطل نفسـه، وفى كثـير من الأحـيان تعدُّ المبرِّرَ الحقيقى لكثيرٍ من التصرفات والأفعال، فتتداخل أسطورة أوديب أو بمعنى أدق عُـقْـدَةُ أوديب، التى تُصِـيبُ البطـل مع المخـالفـة فى فـعل الأسطورة أو تطابقـهـا التـام، مـع أسطورة أوريست فى رغبته فى التحرُّر من سلطة الأم، مع فـارق نجاح أوريست فى التـحرر ورفـضـه أن يعود للعرش حتى لا يضـاجع أختـه، وفـشل كـامل رغم كل سُبل التـحـرُّر التى أُتِيـحت له، ليتخلصَ من عقدة الرهـاب الاجتمـاعـى التى تسـببت له فيـهـا الأم، لكن مع سوء حظه خضع لسطوتها وفعلها، فـانتـهى به الحال إلى هذا الوضـع بعد فقد زوجته، وموت أمه نفسـها.

الهوامش:

١- عالجنا هذه القضية فى دراسة بعنوان «الرواية التاريخية: تمثُّل أم تجاوز للواقع»، مجلة «منبر ابن رشد»، وهي فصلية محكمة، عدد الرابع عشر، صيف ٢٠١٣ .

٢- هذا بتعبير عبد المحسن طه بدر الذي ناقش الرواية في كتابه «الرؤية والأداء» ، دار المعارف ، ص ٣٣١ .

٣ - أشار عبد المحسن طه بدر إلي أن المؤلف يظهر فى مواضع كثيرة ، داخل النص بل إن صوته يطغي علي النص كله. راجع «نجيب محفوظ : الرؤية والآداء» ، دار المعارف ، ص ٣٣٤ .

٤ - وجد بعض النقاد فى الثلاثية مساحة عريضة لقراءة واقع مصر السياسى والاجتماعى ، راجع في هذا الدراسات الخاصة بالثلاثية على سبيل المثال ما كتبه إبراهيم فتحي عن «العالم الروائي لنجيب محفوظ» وأيضًا جابر عصفور فى «نجيب محفوظ الرمز والقيمة»، ومحمود أمين العالم فى «تأملات في عالم نجيب محفوظ الروائى» وأيضًا ما ذكره إدوارد سعيد بعنوان : «قسوة الذاكرة» ، ترجمة ولاء فتحى ، مجلة العربى ، الكويت ، ديسمبر ٢٠٠٦ ، ص ٨٩ .

٥ – عبد المحسن طه بدر : مرجع سابق ، ص ٣٠٨ .

٦ – ليست الحرفية بعيدة عن أعمال محفوظ الأخري ، ولكن الحرفية هنا في حالة الإيهام التى أحدثها بناء الشخصية المحورية، وبناءً عليه انساق النقاد إلى التحليل السهل وقراءتها ضمن منهج علم النفس ، رغم أننا لوطبقنا مقاييس تيار الوعي لوجدنا أن المؤلف بعد عن تقنيات تيار الوعي اللهم إلا القليل ، والتي جاء توظيفها محسوباً كالتداعى الحر ، والمنولوج وغيرها بعكس روايات اعتمدت هذه التقنيات بصورة أكثر وضوحًا، عن حرفية نجيب محفوظ يمكن الرجوع إلي ما كتبه عبد الله الغذامى فى هذا الخصوص ، فى مجلة الهلال عدد بعنوان «نجيب محفوظ» ٢٠٠٧ .

الفصل السادس:

فى انتظار جودو - (المخلص) وتعدد الرؤى فى رواية «الطريق»

يُشكِّل نجيب محفوظ حالة فريدة بين المبدعين من عدّة نَواحٍ، أولاً بغزارة إنتاجه الإبداعى مقارنة بمجايليه أو حتى لاحقيه، وثانيًا بثراء عوالمه وتنوّعها على كافة المستويات؛ الفكرية والفنية والأسلوبية، وثالثً بكثرة استقبال نتاج محفوظ، وتنوُّع قراءاته على مستوى الكم والكيف مع اختلاف الميول والاتجاهات، مما حدا بـ «لويس عوض» لأن يتعجب منها، ويصف كثرة الملاحقة النقدية لأعماله بـ «كورس النقاد» (٢)، وإن كانت قد جاءت فى سياق الإشادة بنجيب محفوظ الذى حسب قوله «رضى عنه اليمين والوسط واليسار، والقديم والحديث، وهو ما غدا أشبه بمؤسسة أدبية، أو فنية مستقرة»(٣) فالنص المحفوظى حفل بتنوُّع وتعدُّد العوالم، وتباين التيارات والاتجاهات التى تُشَكِّلُه، وتجعل منه أفقًا مفتوحًا للقراءات المختلفة التى واكبته بالدرس والتحليل، وهو ما أبرزه الدكتور جابر عصفور فى دراسته عن «نقاد نجيب محفوظ»، فقد كشفت المقاربة التى قدمها الدكتور عصفور بذكاء شديد، عبر قراءته للأصداء النقدية المتابعة لأعماله، ثراء هذه العوالم وتنوّع الاستقبال من كافة التيارات وتباينها فى ذات الوقت، وهو ما يشير أولاً، إلى رحابة على مستوى

الفكر، وثانيًا إلى ثراء الدلالة وتعدُّد المعانى التى يخلقها عالمه. وفى هذا الصدد يقول الدكتور جابر عصفور إن «عالم محفوظ القصصى بمستوياته المتعدِّدة وعلاقاته المعقدة، ورموزه المراوغة، يثير جدلاً لا يفضُّ، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ، ويغذِّى جهداً نقدياً لا يتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم، وبقدر ما يظل هذا العالم حمَّالاً للمعنى، مولداً للدلالة، فإنه يثير عمليات لا تتوقف فى التحليل والتفسير والشرح...، وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائي، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور، لكنها تمثِّل ـ فى النهاية ـ وضعًا معقداً من التفاسير والشروح والتأويلات، أعنى (والكلام مازال لعصفور) وضعًا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى، مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض» (٤) .

-١-

وفى ضوء هذه الرؤية نقرأ رواية «الطَّريق» الصَّادرة فى عام ١٩٦٤، فهى تعدُّ ـ من وجهة نظرنا على الأقل ـ نموذجًا خصبًا وثريًا حاويًا أو شبه مُمَثِّل (فى كثير من جوانبها) لهذه التعددية التى اتّسم بها إبداع نجيب محفوظ كافة، فلقد

استطاع نجيب محفوظ فى حدود رؤيته الفكرية والفلسفية للمجتمع والإنسان والعالم أن يطرح فى نماذج رائعة العديد من القضايا الأيديولوجية التى أضنت الأنتلجنسيا المصرية، كما ذكر أحمد الخميسى وأيضًا فى أن «يقدِّم الحلول الجزئية لتلك القضايا، كما خاض جدلاً فكريًا حادًا مع الفكر الإسلامى السلفي، الداعى إلى التواكلية، والقائل بأن الإنسان مُسَيَّرٌ فى حياته، وخاض أيضًا جدلاً فنيًا وفكريًا مع القائلين بأن الوجود عبث، وقام فى رواياته بعملية مسح اجتماعى فنى للواقع المصري، قلَّما يستطيع أديب أن ينهض بها، ومن هذه الزاوية فإنه يُذَكِّرنا بالعمالقة الكبار: ديكنز وبلزاك» (٥).

والمتأمِّلُ فى رواية الطريق البالغ عدد صفحاتها ١٦٢ صفحة من القطع المتوسط (حسب نسخة مكتبة مصر)، يجد أنها نموذجٌ مصغَّر لهذه التعددية، وإن جاءت بصيغة فنية عبر صراعات أبطالها ومواقفهم إزاء قضايا مصيرية، كالموت والقدر والمصير، فنصبح أمام عمل أشبه بـ «متحف» (بتعبير الدكتور جابر عصفور، فى سياق عرضه لثراء عالمه) لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات وأيضًا «معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات(٦).

-٢-

الرواية فى إطارها العام تحكى عن مأساة صابر الرحيمى ورحلة بحثه عن الأب أو بمعنى أدق بحثه عن المخلص / الإله. عبر رحلة يضيع فيها الطريق الصحيح، ومن ثمَّ تنتهى حكاية صاحبها بفاجعة دون أن تكون مفاجئة، وهذه النهاية نراها تليق ببطل من أبطال التراجيديا عند شكسبير فى مآسيه، أو تتوازى مع أبطال دستويفسكى التى تتماسُ الرواية مع روايته «الجريمة والعقاب» تماسًا يجعلها حقلاً خصباً للدراسات المقارنة، فى الجريمة وتنفيذها وعناصرها ثم فى نهاية البطلين، وقبلهما فى دوافع الجريمة، وأسبابها التى مردها فى النموذجين يعود إلى بؤس الواقع الاجتماعي، والعوز الشديد على اختلاف أسبابه.

تبدأ الحكاية من مشهد متعدِّد الدلالات؛ مشهد رحيل الأم وما أعقبه من السَّير إلى المجهول، فالسَّرد ينفتح على لحظة دفنَ الأم الراقصة «بسيمة عمران» بعد خروجها من السِّجن مباشرة، وهو المشهد الذى تتجلَّى فيه المكوِّنات الداخلية / النفسية لشخصية الابن صابر سيد الرحيمي، وما أبرزته من حقدٍ دفينٍ لواقعه، فالصورة التى قدَّمها الرَّاوى الغائب من

الخارج، صورة لشخص متأفِّف من طقسية الوفاة وعبارات المواساة، بل يكاد يكون فى حالة عداء مع العالم الذى أفقده أمه كما كان يظن، وعلى الرغم مما يعكسه الطقس فى نفسية أيّ شخصٍ من خشوع وصمت وتسليم، نجد حالة صابر على النقيض تمامًا، وإن كانت ثمّة عَبَرَات تُغَافله عند شعوره بالوحدة، لكنها لا تتجاوز لحظتها، حيث الشّيء الوحيد الذى يراعيه، هو مشهد رفاهية المقبرة التى ارتاح لأناقتها وَزَرْكَشة جدرانها والأركان بالبلاب والصَّبار والريحان، وهو ما ردّه إلى حب أمه للرفاهية فى الدارين، ثم صدمته بتلك الحقيقة المروِّعة التى خلَّفها غياب الأم التى تحمَّلت تأمين حياته، وتركته ليُمَتِّعَ شبابه، فاكتشف أنه «وحيد بلا مالٍ ولا عمل ولا أهل» (الرواية، ص١٨٦) ومن ثمَّ يسلك بعدها فى طريق المجهول بحثًا عن الأب الذى أحيت الأم وجوده بإذاعتها للسِّر قبل وفاتها، فرَدّته إليه بصورة زفافهما وقسيمة الزواج، وهو الميّت طوال ثلاثين سنة. من هذه اللحظة الحدية فى حياة صابر، وتأثيراتها المستقبلية يكون الامتثال لنصيحة الأم بالرِّحلة إلى القاهرة جبرًا وليس خيارًا، من أجل البحث عن الأب / المخلِّص، (كما هو فى نظر الأمّ، وأيضًا فى نظر

الابن) فهو كما تقول الأم موجهة كلامها لابنها «المخرج الوحيد لك من ورطتك» وأيضًا «ستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحرِّرُكَ من ذلِّ الحاجة إلى أيِّ مخلوقٍ.... فتظفر آخر الأمر بالسَّلام» (الرواية، ص ١٨٨، ١٨٩). وبناءً على هذه المحفزات لا يجد مناصًا إلا بيع الأثاث بمساعدة إحدى معارف أمه، وبعدها يترك الإسكندرية إلى القاهرة، متسلحًا بمعرفة محدودة باسمه (سيّد سيّد الرحيمي) ودلالاته التى تحمل معانى السِّيادة والرحمة بشكل يجعل رمزيته فى غاية الوضوح.

-٣-

تطرح رواية «الطريق»، إشكاليات متعدِّدة؛ منها ما هو متعلِّقٌ بالقضايا التى تناقشها الرواية فى ضوء عراك ومجاهدة شخصياتها مع واقعهم بمجابهته حينًا، وبالتحايل عليه حينًا آخر، وبالتسليم له فى أحايين كثيرة، ومنها ما يعود إلى إشكالية التصنيف ذاتها داخل إطار المراحل والتيارات المتباينة التى تحوى نتاج إبداع نجيب ذاته، ومنها ما هو مرتبط بشكل أو بآخر بتعدُّد مستويات القراءة لها، ومنها ما هو متصل بوضعها التصنيفى فى إطار الشكل الفنى الذى

تنتمى إليه، ومنها ما يعود إلى علاقة الرواية بمرويات أخرى كانت الجريمة المحور الأساسى الذى شكَّل بنيتها فى ضوء الدراسات المقارنة. وأخيراً على مستوى تعدد الخطاب وتنوع أنماطه داخل الرواية. بهذه التعدُّدية وتلك الرحابة بكافة أشكالها (الفكرية والشكلية والأسلوبية) تصبح الرواية بمثابة المرآة المجمِّعة لتعدُّد عوالم نجيب ذاته، وانصهار كافة التيارات فى بوتقتها.

أولاً: على مستوى القضايا التى طرحتها الرواية، تتقاطع الرواية فى أحد خيوطها الأساسية مع الروايات الفلسفية (كالشَّحاذ، واللص والكلاب (٧)، وقلب الليل، وحضرة المحترم....وغيرهم)، التى تطرح فى جوهرها تساؤلات فلسفية، بعضها وجودى يكشف عن العدميّة وغربة الإنسان واغترابه عن واقعه على نحو هذا الشعور العدمى الذى لازم صابر بعد وفاة أمه، فيعلن أنه بلا نصير، «ولم يبق (له) إلا أمل غريب كالحلم» (الرواية، ص ١٨٦، والتشديد من عندنا)، وكذلك إحساسه المريع الذى لازمه عند انتقاله من الإسكندرية إلى القاهرة، فما إن وصل إلى محطة مصر وهاله الزحام فيها، عندئذ ألحّ «عليه شعوره بالغربة» (الرواية، ص١٩٢)،

وعندما يلتقى إلهام يصف حاله هكذا «أنا رجل غريب فى بلدكم غريب غريب» (الرواية، ص ١٩٨)، ويتكرَّر وصفه لنفسه بالغريب، ففى لقائه المدَّبر مع إلهام فى محل فيركتوان، يقول «لا شك أننى أبدو ثقيلاً، ولكن هكذا يبدو الغرباء» (الرواية، ص ١٩٧)، العجيب أنها هى تؤكد هذا المعنى بقولها «إنى أرحب بالغرباء»، ومرة ثالثة فى اللقاء الثانى فى المطعم يقول لها «آسف على تطفلى ولكنى وحيد فى المدينة والفراغ يوشك أن يقتلنى» (الرواية، ص٢٠٢).

كما تتناول الرواية فى بعض جوانبها قضايا كبرى متعلقة بالمصير، كتلك الأسئلة الوجودية فى حوار صابر مع أمه قبل وفاتها عن الأب / أو الإله المخلص، لاحظ:

- وهل يستحق يا تُرى كلّ هذا التعب؟

- بلا أدنى شك يا بني، ستجد فى كنفه الاحترام والكرامة، وسيحررك من ذلِّ الحاجة إلى أى مخلوق بما سيهيئ لك من عمل البلطجية أو الجريمة، فتظفر فى آخر الأمر بالسلام (الرواية، ص ١٨٩) .

ومرة أخرى يسأل:

- وهل أنت متأكدة أننى سأعثر عليه؟ فتجيب بكل اطمئنان. «إذا لم تيأس أو تتوان فسوف تعثر عليه».

وقد تكشف هذه الأسئلة، فى أحد جوانبها المهمة، عن حيرة الإنسان بين خياراته، وصراعه الأزلى بين الجبر والاختيار(٨) فعبر شخصيات الرواية قُدِّمَت الإجابة الملغزة، ليس فى صورة شعارات جوفاء وإنما عبر قناعات كل شخصية، وهو ما ترك الأمر مفتوحًا دون إكراهات أيديولوجية، تشير إلى انحياز نجيب محفوظ لرأى على حساب الآخر، فليس الأدب مسئولاً عن تقديم الحلول، بقدر ما هو منشغل بطرح القضايا وإثارة التساؤلات، وهو ما تجلَّى فى علاقتى صابر بكريمة زوجة صاحبة الفندق، وإلهام التى تعمل فى الجريدة، ومرشدته فى رحلة البحث. ففى مقابل حالتى الاتكالية والعجز اللتين بدا عليهما صابر، كانت إلهام النقيض التام له فى كل شيء، فمع اشتراكهما فى ذات الظروف بهروب الأب، إلا أنها سلكت مسلكًا آخر مناقضًا لحالة صابر، فلم تضع الوقت فى البحث وإنما ارتأت «أنَّ العمل هو الذى يحل مشكلتنا» كما نصحته، ومن ثمَّ يكون الخلاص ليس فى انتظار المُخلِّص الذى اعتمد عليه صابر وما جاء من أجله، رغم كل الإشارات الواضحة للاهتداء إليه، إلا أنه سلك الطريق الخاطئ، أما هى فوجدت خلاصها فى

صياغة حياتها كما تريد لا كما تُجْبَرُ عليها، بعكس صابر، المجبر فى كل شيء؛ فرحلته إلى مصر كانت جبراً، وتركه لإلهام مع حبه لها كان جبراً، وقتله للعجوز خليل صاحب الفندق أيضًا كان جبراً بسبب الحاجة للمال الذى كان يتناقص فى رحلة بحثه عن الأب. هنا طرح نجيب فلسفته عبر تعارض ثنائية صابر / إلهام، التواكل والكسل فى مقابل التطوُّر والعمل. وبهذا المعنى تكشف الرواية عن جوهر الدين، والرؤية المحفوظية لعلاقة الله بالعبد، وكيف أنه هو المخلِّص له، وإن كان عبر رؤية تحوى بُعْداً جديداً فى مسار رحلة محفوظ مع الله، الذى يرفض العلاقة النفعية مع الله وأن الإنسان يفعل أى شيء فى سبيل أن يحصل على ما يستحق، ومن ثم فالإنسان مع أنه حر ومسئول إلا أنه لا ينتظر معجزة من الله، وإنما يصنع معجزته بنفسه على نحو ما أكَّدت حالة إلهام عليه بمعنى من المعانى فقد أعطى الله الإنسان القدرة على أن يصنعَ المعجزات، لا أن يهبه المعجزات وها هو الفرق بين التَّوَاكُل الذى شبَّ وترعرع فيه صابر، وبين العمل والبحث عنه، لأنه هو الذى يحلُّ المشكلات كما هو فى تصوُّر إلهام. واختلاف إلهام فى طريقة الاختيار عن صابر الذى لجأ إلى

الجريمة، واعتبارها هى المخرج الوحيد لمأزقه، أنه الأخير لم يكن لديه فرصة لاختيار، أو حتى أن الله ينكر بنوّة الإنسان كما جال فى خاطره هذا الهاجس، بل لأن الطريق إلى الله طريق شاق، وهذا يُظْهر البعد الصوفى الذى يُلَمِّحُ له نجيب. وإن كان فى نهايةِ الرواية تثبت إلهام معنى الاختيار مرة ثانية دون إكراهات أيضًا، فعلى الرغم من أنه تخلّى عنها إلا أنها لم تتخلَ عنه وأرسلت محاميا للدفاع عنه، أما هو حتى فى لحظة موته فلا يكفُّ عن تحميل الآخرين أخطاءه وأسباب مصيره فيضع اللومَ على أبيه فى كُلِّ شيءٍ. وهو ما يُفَسِّرُ انقياده لاختيار كريمة جبرًا، فهى بمثابةَ الحل السَّهل للثراء.

-٤-

ثانياً : على مستوى الاتجاه النقدى الذى تنتمى إليه فى سياق إبداع محفوظ، وفى السِّياق القرائي/ النقدي.

ثمَّة تعددُ أيضًا على مستوى إبداع نجيب محفوظ فى تبنيه المقولات النقدية الكبرى أو الانتماء إلى التيارات النقدية المتنوِّعة ما بين المرحلة التاريخيّة عبث الأقدار ١٩٣٩، ورادوبيس ١٩٣٩، وكفاح طيبة ١٩٤٣، والمرحلة الواقعية بأقسامها المختلفة؛ الواقعية الطبيعية كما تجلَّت فى زقاق

المدق ١٩٤٦، وبداية ونهاية ١٩٤٨، ثم أخذت صورتها النهائية فى الثلاثية؛ بين القصرين ١٩٥٦، وقصر الشوق ١٩٥٧، والسكرية ١٩٥٧، ثم الواقعية النقدية أو الاشتراكية فى القاهرة الجديدة ١٩٤٥، ثم تأتى مرحلة الرمز الأليجورى كما فى أولاد حارتنا ١٩٦٢، أو الرؤية الفلسفية كما فى اللص والكلاب ١٩٦٣، والطريق ١٩٦٤، والشّحاذ ١٩٦٧ إلى مرحلة الأسطورة كما فى الحرافيش ١٩٧٧ ورحلة ابن فطومة ١٩٨٣ . هذا على المستوى الجمع، بالمثل نجد ثمة تعدُّدًا على مستوى المفرد وهو واضح فى رواية «الطريق»، وباستخدام تركيب أدونيس كأننا إزاء نص «مفرد فى صيغة الجمع» إن جاز التشبيه، يجمع فى طياته بين تيارات متعددة، واتجاهات مختلفة.

فثمة ملامح وأصداء للواقعية الاجتماعية تتردُّد كما يرى محمد شبل الكومي، حيث يشير إلى أن الرواية تنتمى إلى الواقعية الطبيعية (٩)، وهى بارزة فى متن الحكاية بمصطلح الشكلانيين، فالحكاية التى بين أيدينا هى من نتاج وإفراز الواقع القاسي، لذا فالجريمة التى نتجت هى الثمرة الطبيعية لتلك النشأة فى هذا الواقع، فصابر خَرَجَ من بيئة اجتماعيَّة

مفكَّكة؛ أمٌّ تهرب من زوجها مع عشيقها، وأبٌ يتخلى عن مسئوليته إزاء ابنه، ثم أم تقودها الأقدار إلى البغاء وممارسته، وإدارة أموره، ينتهى بها الحال إلى دخول إلى السجن فى جريمة قتل، والابن يرث من أمه ميراثًا من النِّضَال القهرى فى بيئة سيئة ثم يرث منها صورة وقسيمة زواج، وهما أشبه بصخرة عذابه التى يحملها وتنتهى به إلى حتفه.

نفس الحال يمكن أن يقال على كريمة زوجة صاحب الفندق التى تتزوج من كهل طاعن فى السن، لا يشبع رغباتها ونزواتها، بعد مساومة زوجها السَّابق الفتوة بالمال مقابل التنازل عنها، ثم تُكرِّر هى المساومة مع صابر الرحيمى، فبعد اللقاء العاصف بينهما وخيانتها لزوجها معه تتفق على أن تمنحه هذا الجسد وتهرب معه مقابل أن يُخلِّصها من هذا الرجل الذى يحتاج إليها لتمسِّد جسده، فتعجِّل بموته وتتم الصَّفقة. فيقتل الزوج لكن دون وفاء بتحقيق باقى شروطها، حيث يقبض عليه بعد قتله. قتامة الواقع جعلت من بنية الرواية تميل إلى الشكل الدائري، فثمة موت بين مشهدى البداية والنهاية، وثمة تكرار للمأساة، فالابن يكرِّرُ مأساة أمه وكريمة

صورة من الأم وإلهام صورة من الأب فى الاستحالة، هو فى استحالة العثور عليه، وهى فى استحالة البقاء معها رغم حبِّه لها، وهى المرَّة الأولى التى يعترف فيها بملء إرادته دون أن يكون واقعًا تحت ضغوط بل بقناعته لا لشيء سوى أنَّه أحبّ. وليس أدل على صعوبة الوصول إلى الأب من الكابوس الذى رآه، وقد مزَّق فيه الأب قسيمة الزواج وصورة الزفاف. ويَتوازى هو مع أمه فى الهروب من المسئولية، فالأم بهروبها مع عشيقها، وهو بهروبه وتخليه عن إلهام رغم حبه لها.

تعددية الرمز: الفلسفى/ السِّياسى/ الدينى:

وثمَّة ملامح للمدرسة الرمزية متحقِّقَة داخل النص، وهو ما حَدَا بكثير من النقاد إلى اعتبارها خير تمثيل للبُعْدِ الفلسفى فى نتاجه الفكرى على نحو ما فعل الدكتور عاطف العراقى (١٠) فى سياق قراءته للرواية، إلى جانب روايات أخرى (مثل الشَّحاذ وقلب الليل واللص والكلاب فى أحد أبعادها)، حيث لجوء نجيب محفوظ إلى التمييز بين الظاهر والسطح من جهة والمطلق أو الحقيقى (هكذا) من جهة أخرى، وهو ما يظهر فى صورة تأملات فلسفية بصورة واضحة فى روايتى الطريق وحضرة المحترم (١١)، وهو نفس التلميح

الذى أشار إليه الدكتور محمد عبد المطلب فى نظرته الكلية للمشروع الفكرى الذى مرَّ به إبداع نجيب، وإن كان يدرجها تحت الواقعية الرمزية التى تلتحم «بمرحلة التجريب الشكلي، ونقل السرد إلى نوع من الوعى التأملى والفلسف» (١٢).

ولهذا، فلا يمكن إغفال الملمح الفلسفى الظاهر من أوَّل مشهدٍ فى الرواية، حيث مشهد الموت والمقابر ووقوع الإنسان أمام الاختيار والقدر، ففى لحظة واحدة يموت الحى (الأم) ويحى الميت (الأب) فى مفارقة تحمل دلالات فلسفية لثنائية الحياة / الموت التى ينتهجها نجيب فى كثير من نصوصه، ومفادها أن الحياة تُخلق من الموت، وهو ما يتحوَّل إلى نقيض فى نهاية النَّص حيث الضربة القاتلة لخليل صاحب الفندق، من كرسى ولادة، بما تعكسه من بزوغ حياة جديدة، وكأن حياة المخططين للقتل ستبدأ مع موته. كما نرى كذلك حيرة الإنسان بين واقعه ومصيره بين حُلمه وتبدُّد الحلم (نموذج إلهام) الحيرة البادية فى الاختيارات اختيار كريمة (الواقعية الطبيعية) التى تُمثِّل الجسد، وإلهام (الرومانسية المثالية)، وهو ما يكشف فى معناه العميق الحيرة بين اللَّذة فى الدنيا وبين الزهد فيها والتمسك بروحانياتها وهى المفارقة التى

تجسَّدت فى صورتى كريمة / إلهام. حتى صارت إلهام «قفص الاعتراف» كما فى الفكر الكنسى الذى يقف أمامه صاحب الخطيئة ويعترف، أو بمعنى أدق يتعرّى ويكشف الوجه القبيح، فالاعتراف حياة، وإلهام هى الحياة الحقيقية الوحيدة التى رآها بدون زيف بل إن ثمة شعوراً مُسَيطراً على صابر بأنَّ جريمته ليست القتل وإنما «هى خداع إلهام» (الرواية، ص ٢٣٥). وبمعنى أشمل تصبحُ العلاقة بين الشخصيات تَجْسيداً للصِّراع الأوَّلى الذى يُشكِّل صيرورة الحياة بين الرغبة فى الواقع / كريمة والنزوع إلى الخيال / إلهام، أو صراع الإنسان بين الحرية فى الاختيار والجبرية أو القدرية.

الرمز السياسى:

وقد تتنوَّع دلالة الرمز ما بين دلالة فلسفية على نحو ما وضحنا عاليًا أو دلالة سياسية عند ربطها بالسِّياق الثقافى الذى أُنتجت فيه الرواية (الرواية، ص ١٩٦)، واعتبارها مقدمة تُنبئ عن كارثة العام السابع والستين، فالرِّواية بهذه الحكاية وبمأساة بطلها الذى فَشَلَ فى العثور على الطريق أو بمعنى أدق أخطأ المسار الذى يسلكه للوصول إلى المُخَلِّص /

الأب، تتوازى مع الحال الذى انتهى إليه الشعب المصرى بعدما ضلَّ طريق الصَّواب بعد انتهاء الحكم الملكى وتولية الضباط الأحرار زمام الأمر وكيف أن اتجاهاتهم حادت عن الجادَّة، بانشغالهم فى حرب اليمن وغيرها. وإن كانت سناء شعلان ترى فى فكرة الخلاص أملا ونجاة مع أنّ الطريق قد ضاع، وبهذا تكون الرواية «صدىً للحالة النفسية التى كان يعيشها نجيب محفوظ إبّان تأليف هذه الرواية، فهو يرى أنّه هو والأمّة فى حاجة إلى مخلّص لإنقاذهم جميعًا، بعد أن ضاع الطريق أو كاد. فمحفوظ يكتب روايته الشهيرة، ليصف أزمات أيديولوجية وفكرية يعانى منها المجتمع قبل نكسة ١٩٦٧، لا سيما أنّ الشعارات التى رُفعت من أجل تحقيق الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة لم يُحقّقْ منها شيءٌ، وتَمَثَّلَ سقوطها فى فشل الوحدة مع سوريا عام ١٩٦١، وفى ذهاب الجيش المصرى إلى اليمن عام ١٩٦٣» ثم تتساءل «فهل كان نجيب محفوظ يبحث فى روايته (الطريق) عن الطريق إلى الخلاص؟ أم أنّه كان يجد أزمة إنسانية فكرية فى الاهتداء إلى طريق الخلاص الأعظم للبشرية من معاناتها ومن شرورها؟» ومع أسئلتها المطردة التى تحمل إجاباتها

ضمنيًا إلا أنها لم تجزم بجواب قاطع بل تخال «أنّ الرواية تحتمل كلّ هذه التأويلات، وتسمح بالمزيد منها» (١٣) وكأنها تفتح الباب لكافة التأويلات.

ومن الرمز أيضًا الفندق وشخوصه وتوازيهما بالدنيا وعالمها المتَّسع، «فسكان الفندق يتجاورون فى الغُرف والموائد والاستراحة، ويندر أن يعرف أحد منهم الآخر» (الرواية، ص ١٩٥)، أو قد يجلس صابر ومن حوله يجلس النزلاء وتطايرت رائحة القهوة والسجائر، ومع حضوره معهم إلا أن «أحدًا لم يلق له بالاً» (الرواية، ص ١٩٨) فى إشارة إلى اغتراب الفرد فى الدُّنيا.

الرمز الدينى صورة الإله / المخلص:

من المفارقات التى لها دلالتها على مستوى الرمز، أن العنوان الذى تصدَّر ترجمة النَّص إلى الإنجليزية جاء بعنوان البحث «The searsh» وهو ما يتوافق مع مضمون الرِّحلة «فى هدفها الظاهرى فى بحث صابر عن أبيه، وأيضًا فى هدفها العميق / الفلسفى فى البحث عن المخلِّص/الله كما يقول جورج طرابيشى» (١٤). فالرِّحلة تتجاوز هدفها الظاهرى إلى رحلة لمعرفة الله، وفقًا لبعض الترددات داخل

النص التى تؤكد هذا الرأى . وسواء أكانت الرحلة للبحث عن الأب أو عن الحقيقة فى صيغتها المطلقة أو حتى للبحث عن الذّات بعد التخبط والتعثُّر، فإن الكاتب قدَّم وسائل البحث التى لجأ إليها صابر، متمثِّلة فى دليل التليفونات، وسؤال مشايخ الحارات، ثم إعلان لم يُحقِّق الهدف فى جريدة، فى إشارة ذات مغزى لأن اختيار الطريق الخاطئ فى البحث، يقود إلى نتائج خاطئة. وهو ما قد يدفع إلى الاتكالية كما هو ظاهر فى قناعة صابر الداخلية وتساؤله «لِمَ لمْ يبحثْ هو عني» (الرواية، ص ١٨٨).

تكشف بعض الترددات داخل النص عن صورة المُخَلِّص، وما توازيه من صورة الإله، فصابر على مدار سنينه الثلاثين التى عاشها بين الكأس والنساء، ليس له علاقة بالدين، فقد «عرف اسمه فقط لكن لم يشغل باله قط، ولم يشدُّه إلى الدين أيَّة علاقة تذكر، ولا شهد النبى دانيال ممارسة عادة دينية واحدة فهو يعيش عصر ما قبل الدين» (الرواية، ص ١٩٨)، وعندما يذهب إلى الشيخ الزندى بعطفة الفراشة يحثّه بقوله «منْ جَدَّ وجد»، كما أن الحوار الذى دار بينهما يكشف عن أن الأب المقصود بالبحث هو الله، فالرمزية المسيطرة على الحوار تشير إلى هذا المعنى المقصود لاحظ الحوار:

- «وفى جزع سأله: ما مطلوبي.
- إنه ينتظرك بفارغ الصبر.
- هل يدرى بي؟
- إنه ينتظرك» (الرواية، ص ١٩١)

وصابر نفسه عندما يُسْأَلُ عن سبب قدومه إلى القاهرة يقول «إنه جاء للبحث عن رجل هو كل شيء فى حياته» (الرواية، ص ١٩٥)، أما عن صورة هذا الرجل فتكون هكذا «أنا أبحث عن سيد سيد الرحيمى» بما يحمله الاسم من دلالة السيادة والرحمة والوجاهة، ومرة أخرى يقول «أبحث عن وجيه يدعى سيد سيد الرحيمى» (الرواية، ص ١٩٦) ومرة ثالثة يقول لرئيس قسم الإعلانات فى جريدة أبى الهول «أرغب فى الاهتداء إلى شخص يدعى سيد سيد الرحيمى ألم يحدث أن تبحث عن شخص وأنت تجهل مقامه» (الرواية، ص ١٩٦) وبسبب هذا صار يعرف فى الفندق «بالرجل الذى يبحث عن أبيه» (الرواية، ص ١٩٨). وقد نصل إلى مرحلة مهمة تتمثَّل فى تماهى الأب وما يوازيه مع الأشياء، بل إن الأشياءَ لا تأخذ قيمتها إلا فى حضوره. فمع سعيه لتذوق ثمرة امرأة الفندق التى تثيره، يقول لذاته «لكن ما قيمة أى شيء قبل

العثور على الأب» (الرواية، ص٢٠٣)، ونفس الشيء يحدث مع كريمة عندما يخبرها بأن المال أوشك على النفاذ فتستحثه على العمل فيقول لها: «لا قيمة لأى عمل يجيء عن غير طريق أبى» (الرواية، ص ٢١٠). بل إن الحب فى غيابه لا معنى له، كما يقول لكريمة عندما تستحثه على الهرب معاً، يقول «حتى حبنا لا قيمة له بدون أبى»(الرواية، ص ٢١١)

وأثناء حواره مع أبيه فى الحُلم فى محل فتركوان، يقول له معاتباً لماذا لم تتصل بى من قبل، فتأتى الإجابة الكاشفة، يرد الأب: «ذلك الإعلان يدل على أنك لم تستطع الاهتداء إلىّ بالطريق العادى، على حين أننى رجل معروف جداً ولا أيأس من الاهتداء إلى بيتى أو مكان عملى، لذلك تجاهلت نداءك، ولما لمست إلحاحك لم أرَ بداً من الاتصال بك» (الرواية، ص٢٠٣). كما أن نداءه على الرحيمى بعد أن تسرَّب إليه اليأس من السخرية التى فعلها مجهول عندما أعطاه عنواناً خطأً، يتوازى مع الاستغاثة لله وقت الشدة، هكذا جاءت الاستغاثة بصوته الملئ: «يا رحيمى» (الرواية، ص ٢٠٣). أليست كل هذه الإشارات دالة على حالة التوحد بين الأب والإله، فهو يحتاج إلى كليهما للخلاص، خاصة أنه موجود

طوال الوقت يطوّف فى العالم، «لا هواية له فى هذه الدنيا إلاّ الحبّ» (الرواية، ص٢٤٧)، يتزوج مَنْ يشاء، يمارس الحبّ بشتى أنواعه، «وينتقل من بلد إلى بلد، بل من قارّة إلى قارّة، معتمداً على ملايينه، جارياً وراء النساء من كلّ شكل ولون» (الرواية، ص، ٤٣)، لكى «ينجب الأبناء فى كلّ القارات، إشارة إلى فعل الخَلق المستمر» (١٥)، وهذه الصورة تجعله رغم إخفاقه الطريق فى الوصول إليه إلا أنه يحلم فى النهاية أن يأتيه هذا المُخلِّص وينقذه من حبل المشنقة وبعبارته «قد يدركنى فى فترة الانتظار» (الرواية، ص ٢٤٤)، أو قد «يستطيع أن يسهّل له سبيل الهرب».

-٥-

ويمكن أيضًا قراءة الرواية وفقًا لمناهج التحليل النفسى عند يونج وفرويد، وتأثير العوامل على الشَّخصيّة، فنجد أن ثمَّة خيطًا يربطها برواية «السَّراب» وعقدة بطلها كامل رؤبة لاظ، التى تندرج فى أحد روافدها إلى أوديب، وإن كان الدكتور عز الدين إسماعيل ردَّها فى كتابه «التحليل النفسى للأدب» (١٦) إلى عقدة أورست وليس لعقدة أوديب كما رأى البعض، فكامل رؤبة لاظ، وَقَعَ فى فخِّ الأم، وكراهية الأب،

نفس الحَال يتكرَّر هنا ولكن بتنويعة أخرى، فالأب موجود وغائب فى حين أنَّ الأم (ومع هروبها مع عشيقها) كانت هى الحاضرة، ومن ثمَّ ألغتْ ذات الابن باعتماده عليها فى كُلِّ شيءٍ، وما إن فقدها حتى بحث عمَّن تقوم بهذا الدور، وما إن أزفت نهايتها حتى أفضت له بالنصيحة، فتعثَّر وفَشَلَ فى العثور على الطَّريق الصحيح للوصول إلى الأب رغم وجوده، إلا أنه استكان لعقدة الأب التى ارتبط بها، واختار الطريق السّهل بدلاً من البحث رغم أن الله سَاقَ له فى طريقه الصحفية إلهام.

لا يكتفى نجيب محفوظ بتقديم التقابلات بين التيارات داخل روايته، فيُقَدِّمها أيضًا على مستوى الشخصيات، فكريمة وعالمها القادم من القاع نموذج للواقعية الطبيعية، بكافة أبعادها مروراً بالجريمة التى تخطط لها، حتى مقتلها، أما إلهام فهى نموذج للرومانسية التى تعترض طريقه لكنه لا يأبه بها، لاحظ: «إشعاعها اللطيف مازال ناشبًا فى خياله وقد تخفّف من عبء البحث» (الرواية، ص ١٩٧)، ومرة أخرى فى محل فتركوان، يقول إنه «زاد انتعاشًا بإشعاعاتها التى ترفعه إلى مستوى غير مألوف فى علاقته مع الناس وشعر ببهجة غريبة» (الرواية، ص ١٩٧) .

-٦-

وثمّة جانب آخر يمكن قراءة الرواية فى سياقه، خاصة فى ظل رحابة المقاربات ألا وهو الجانب المقارن، حيث ثمّة تماس بينها، وبين رواية دوستويفسكى «الجريمة والعقاب» (١٧)، ليس فقط فى تشابه المضامين بل أيضًا فى تشابه البنيات التى شكّلت النّصين (١٨)، والتى لا تبدأ بالعنوان ولا تنتهى بهدف الجريمة من وراء القتل التى قام بها راسكولينكوف، للمرابية العجوز، أو حتى أن بطلى الروايتين سلك طريق الرحلة، صابر من الإسكندرية إلى القاهرة، وراسكولينكوف من مدينته يرتحل إلى بطرسبرج من أجل الدراسة. كما تتشابه دوافع السرقة لديهما فى أن كليهما يريد الثراء السريع، صابر هنا يشغله التفكير فى المال الذى كان آخذًا فى التناقص والبحث عنه دون تعب، أما راسكولينكوف بطل الجريمة والعقاب فيريد المال للتخلص من الفقر، خاصة فى ظل حالة العوز وعجز أمه عن إرسال النقود لمواصلة الدراسة، وهو ما يعنى تحميل الظروف الاجتماعية والاقتصادية السبب الرئيس من وراء الجريمة فى الحالتين، مع فارق بسيط .

-٧-

وعلى مستوى الشكل، نلمح التعددية، فالرواية رغم الدرامية التى تسيطر على أحداثها وما شابها من أحداث تتصاعد وتتكشف على مستوى السَّرد، كماضى كريمة الذى لا نعرفه إلا فى نهاية الرواية من خلال محمد الساوى فى ضوء الخَيَّة التى نُسِجت للإيقاع بصابر، وهو ماضٍ يطل من جديد ليدفع بالأحداث إلى مصيرها النهائى، فتدب الغيرة فى عقل صابر بسبب الزوج القديم، وتساوره الشكوك فى ابن خالتها وأن ثمَّة حيلة بينهما يدبرانها للإيقاع به، مضمونها كما تخيل أنه ينفذ الجريمة، أما هما فيغنمان بالمال، وعلى الفور يذهب إليها وفى البيت يدب الشجار بينهما وينتهى بأن يقبض على عنقها ليتركها جثة هامدة، ومن زاوية أخرى نكتشف فى النهاية أن والد إلهام هو ذلك الصحفى الكبير الذى يوقع عموده باسم مجهول، يعيش فى القاهرة وليس فى أسيوط كما حكت إلهام. ومع أن معالم الجريمة مكشوفة لنا، فإن مثل هذه الأحداث هى التى تجعل بنيتها تقترب ولو بشيء بسيط من الحبكة البوليسية التى كانت فى اللص والكلاب، وهو ما يدعمه الحوار الذى يدور بين الساوى وصابر بفخاخه،

لكن مع هذه الدراميــة إلا أن البنيــة تدور فى إطار الرحلة، رحلة البــحث عن الأب ومــا يوازيه، حــيث عناصــر الرحلة متحقِّقة بدءًا من وجود الباعث على الرحلة (العثور على الأب)، وتحـقق المحـفزات لهـا (تجـد المال والكرامـة)، والاسـتـعـداد المسبق لها (بيع الأثاث) ووجود المرشد فيها، ووسيلة الرحلة السفر (القطار)، علاوة على ما يحيطها من غموض ومغامرة، فـالنص يتـجـاور مع نص آخـر كـتبـه مـحـفوظ هو «رحلة ابن فطومــة» ١٩٧٧، وهى الرحلة التى ابتــغــاها قنديل العنابى باحثًا عن قيم العدل والحرية والمساواة والتى يكتشف فى نهــاية مـســار الرحلة أنـه ســار وراء وَهْـم، يتكرر الأمــر فى الغرض وفى النتيجة،

كما يوجدُ ثمَّة تعدُّد على مستوى أسلوب وإيقاع الرواية، فالرواية فى جزئها الأول (ما قبل الجريمة) يتبنى فيها السَّارد خطًا سرديًا تغلب عليه الذاتية؛ حيث ينساب السرد عبر تيار الوعي، فتكثر الأحلام والتداعى الحر، فمنذ أن ينزل القاهرة ويحل بالفندق تطارده الأحلام، وكذلك الاستـيـهامـات التى تسيطر عليه أثناء لقائه مع إلهام، وتجريدها من ملابسها تلك العـادة الملازمة له، وكذلك الذكريات التى تتدافع من الماضى

وهو فى وجودها، وهو ما يسمح بعملية استقبال النص بوصفه أفقًا روائيًا، أما الجزء الثانى (بعد الجريمة) فكأننا إزاء عمل مسرحى حيث الحوارات الخارجية الطويلة تغلب، لا فرق بين المحقق، وما يقوم بها محمد الساوى، أو تلك التى تدور بينه وبين إلهام من جهة، وبينه وبين كريمة من جهة أخرى، أو تلك التى ترد فى النهاية بينه وبين المحامي. إضافة إلى المنولوجات الطويلة التى تتداخل مع الحوارات الخارجية، لتعكس لنا داخل الشخصية وخارجها.

وعلى مستوى الرواة فمع أن ثمة حضوراً طاغيًا للراوى الغائب، وملاصقته للشخصيات بما أنه عليم بمكنونات الشخصية وماذا يدور فى داخلها، وهذا ما يظهر عندما يتحدث عن مشاعر (صابر) تجاه (الهام) يقول: «إن سمو عواطفه نحوها يغريه أن يجرِّب معها حيوانيته. وهو إغراء يقترحه عقله لا احساسه...» ومع كثافة حضور الغائب بصفاته، إلا أن الراوى الأنا يحضر- أيضًا - عبر المنولوجات الداخلية والتداعيات، وأيضًا الأحلام والاستيهامات، بل ثمة حضور للراوى الضمنى الذى يتداخل فى السرد كما هو واضح فى حضور هذا الراوى أثناء اعترافاته «لإلهام» وهو

أشبه بالضمير الذى يحاسبه، عندما يدعى أكاذيب عليها على نحو هذا الحضور «هل تستطيع أن تحكى قصتك فى مثل هذا التفصيل» (الرواية، ص ٢٠٩)، أو نحو «قل لها إنك تتقن السكر والرقص والعراك والحب» (الرواية، ص ٢١٥).

فى النهاية:

استطاعت هذه الرواية الصغيرة أن تعكسَ رحابة العالم المتعدِّد، وبما يحويه من تباين الاتجاهات واختلاف التيارات، وتعدُّد الرؤى وما أثاره هذا العالم من قضايا بعضها متعلِّق بظروف اقتصادية، وأخرى اجتماعية، وثالثة أيديولوجية، ورابعة خاصة بالشكل. ولهذا كله حقّ لنا أن نقولَ إنِّ ديمومة تراث إبداع نجيب محفوظ مستمرة وليست منقطعة، بل هى قابلة للقراءة الجديدة، وفق آليات جديدة تتناسب مع كافة نظريات الحداثة وما بعد الحداثة، والأعجب أنها تخلق دلالات جديدة، حتى يصدق القول إن ما كتبه تجاوز سياقه التاريخى إلى المستقبل بكل ماله.

الهوامش:

- مسرحية فى «انتظار غودو» بالإنجليزية: Waiting for Godot كتبها الكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت. فى عام ١٩٤٨، بعدما ترك الكتابة الروائية، وتدور الأحداث حول رجلين يدعيان «فلاديمير» و«استراغون» ينتظران شخصا يدعى «جودو». وأثارت هذه الشخصية مع الحبكة القصصية الكثير من التحليل والجدل حول المعنى المبطن لأحداثها. وحازت علي تقييم أهم عمل مسرحى فى القرن العشرين باللغة الإنكليزية، وهى مسرحية عبثية.أو مجرد ثرثرة مسرحية.

(١) تأتى قراءة الرواية ضمن الأعمال الكاملة الصّادرة عن مكتبة لبنان، بيروت، المجلد الثالث، والرواية تقع فى صفحات ما بين ١٨٦ـ ٢٤٧، صادرة في عام ١٩٨٨ .

(٢) لويس عوض: دراسات فى النقد والأدب، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٣٤٥ .

(٣) السابق نفسه، ص ٣٤٦ .

(٤) د. جابر عصفور: نقاد نجيب محفوظ، ضمن كتاب «نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن» لغالى شكرى ـ بيروت ١٩٨٩، ص٢٤٧ .

(٥) أحمد الخميسى: نجيب محفوظ فى مرايا الاستشراق السوفييتى، دار الثقافة الجديدة،القاهرة، ط١ ،١٩٨٩، ص٤٧ .

(٦) السابق نفسه، ٢٤٨ .

(٧) هناك من يصف هذه الروايات بالروايات الذهنية، راجع فى ذلك مصطفى التواتى وكتابه «دراسة فى روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللص والكلاب) (الطريق) (الشحاذ)، دار الفارابى، بيروت، د.ت، المؤلف يقتصر فى دراسته على ثلاث روايات، لكن يمكن أن تضاف تحت ذات التسمية باقى الروايات المشار إليها أعلى.

(٨) د.طه وادى: «الطريق والبحث عن الجذور»، الهلال، ع١٢، العام الرابع عشر بعد المئة، القاهرة، ٢٠٠٥، ١٤٥، وهو نفس ما عبر عنه أحمد الخميسى بقوله «إن رواية الطريق بمثابة رؤية فلسفية لمعضلة السلوك الإنسانى بين الاختيار والإجبار، بين حتمية ذلك السلوك، ومسؤولية الإنسان عنه، ويرجّح نجيب محفوظ كفة مسؤولية الإنسان عن سلوكه وأفعاله»راجع فى هذا، أحمد الخميسى: «نجيب محفوظ فى مرايا الاستشراق السوفييتى»، مرجع سابق، ص ٧٤ .

(٩) د. محمد شبل الكومى: «الواقعية الطبيعية فى رواية الطريق» ، ضمن كتاب نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، إشراف أسامة الألفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٢ ، ص ٢١ .

(١٠) د. عاطف العراقى: «أدب التفسير الفلسفي» ، مرجع سابق ،ص،١٨٣ .

(١١) السابق نفسه، ص ١٩٢ .

(١٢) د.محمد عبد المطلب: «الصعود إلى نوبل» ، ضمن كتاب «نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل» مرجع سابق، ص٦١ .

(١٣) سناء شعلان: «الرمز الأسطورى للمخلّص والمتمرد في روايات نجيب محفوظ» ، على موقع علي الشبكة العنكبوتية http://www.m-mahdi.net/forum/ showthread.php .

(١٤) جورج طرابيشى: «الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية» ، دار الطليعة، الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٨٨ ، بيروت ـ لبنان.، ص ٤٥ ، وما بعدها.

(١٥) سناء شعلان: «الرمز الأسطوري للمخلّص والمتمرد فى روايات نجيب محفوظ» ، مرجع سابق.

(١٦) د. عز الدين إسماعيل: «التحليل النفسي للأدب»، ط ١، ١٩٦٣، ص ١٢٢ .

(١٧) رواية الجريمة والعقاب، هى رواية الكاتب الروسي فيودور دستوفيسكى، الأولى نشرت فى المجلة الأدبية الروسية، وموضوعها هو الجريمة وقضية الخير والشر التى ترتبط بالجريمة، فهو يصور ما يعتمل في نفس المجرم وهو يُقْدِمُ علي جريمته، ويصوِّر مشاعره وردود أفعاله، كما يرصد المحرِّك الأول والأساس للجريمة حيث يصور شخصاً متمرداً علي الأخلاق. يحاول الخروج عليها بكل ما أوتي من قوة، إذ تدفعه قوة غريبة إلى المغامرة حتي أبعد الحدود لقد اكتشف بطل الرواية راسكولينكوف أنه إنسان متفوق لذا شرع في ارتكاب جريمته ليبرهن علي تفوقه، لكن العقاب الذي تلقاه هذا الرجل كان قاسياً إذ اتهم بالجنون وانفصل عن بقية البشر، وقام بينه وبين من يعرف حاجز رهيب دفعه إلي التفكير فى الانتحار.تتطرق - الجريمة والعقاب - لمشكلة حيوية معاصرة ألا وهى الجريمة وعلاقتها بالمشاكل الاجتماعية والأخلاقية للواقع، وهي المشكلة التى اجتذبت اهتمام دستوفيسكى فى الفترة التى قضاها هو نفسه في أحد المعتقلات حيث اعتقل بتهمة سياسية، وعاش بين المسجونين وتعرف على حياتهم

وظروفهم. وتتركز حبكة الرواية حول جريمة قتل الشاب الجامعي الموهوب راسكولينكوف للمرابية العجوز وشقيقتها والدوافع النفسية والأخلاقية للجريمة.

(١٨) قدم الأستاذ عبد السلام عزايزة، دراسة وافية للعلاقة بين روايتى نجيب محفوظ، ودستوفيسكى، فى موقعه على الانترنت، محللا كافة أوجه الاتفاق بين الروايتين.

الفهرس

مقدمة:... ٧

الفصل الأول: أحلام فترة النّقاهة لنجيب محفوظ دِراسةُ في البِنْيَةِ التَّشْكِلِيَّة والرَّمْزِيَّةِ ١٩

الفصل الثاني: استلهام النص التراثي (النَّصُّ الرّحليّ) في رواية «رحلة ابن فطومة» ٨٩

الفصل الثالث: الرِّواية التاريخيّة: تمثُّلٌ أم تجاوز للواقعمن خلال الثلاثية التَّاريخيَّة ١٣٣

الفصل الرابع: سعيد مهران واستبدادية المجتمع في اللِّص والكلاب ٢١١

الفصل الخامس: السَّرابُ والتَّحررُ مِن سُلْطَةِ الأمّ ... ٢٣٧

الفصل السّادس: في انتظار جودو (المخلِّص)وتعدُّد الرؤى في رواية «الطريق» ٢٦٥

صدر للمؤلف:

- «السِّيرة الذّاتيّة سؤال الهُوية والوجود»، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠٠٨
- «رواية السِّيرة الذّاتيّة: دراسة في التأصِيل والتشكيل» كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠
- «جُرْثُومَةُ الغَرْبِ وَدَاءُ الهُوِيَّة: دراسة في عُرس الزين وموسم الهجرة إلى الشَّمال للطيب صالح»، دار نشر STS تركيا، ٢٠١٤
- «جماليات النّص الرِّوائي: دراساتٌ في الرِّواية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥

قيد النشر:

- «الرِّواية التَّاريخيَّة من سَرْدِ الهُوِيَّات إِلَى سَرْدِ الثَّغَرَات»، عن دارالوراق للنشر، الأردن.
- النَّصُّ المذبوح «السّجن وَجَفَافُ النَّبْعِ» قراءة في رواية صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) القاهرة.

إصدارات كتاب الهلال عامى ٢٠١٤-٢٠١٥

اسم الكتاب	المؤلف	الشهر	السنة
نجيب محفوظ صداقة ممتدة	د. زكى سالم	ديسمبر	٢٠١٤
مصر .. الإسكندرية أوهام التاريخ والجغرافيا	عبدالعزيز جمال الدين	يناير	٢٠١٥
عبتات الشوق	شعيب حليفى	فبراير	٢٠١٥
الملاح التائه (على محمود طه)	محمد رضوان	مارس	٢٠١٥
جماليات الإبداع عند صلاح جاهين	د.حسن يوسف طه	أبريل	٢٠١٥
زمن الثورة–الأزمات والفرضيات الأولى	سلامة كيلة	مايو	٢٠١٥
فرسان ثوار	رجائى عطية	يونيو	٢٠١٥
فلسفة الصوم بين القرآن والعلم	د.محمد فتحى فرج	يوليو	٢٠١٥
شبكات المعلومات ومصير اللغة العربية	عبدالحميد بسيونى	أغسطس	٢٠١٥
الإسكندرية فى عصرها الذهبى	عرفة عبده على	سبتمبر	٢٠١٥
رجال من الفولاذ	د.مدحت عبدالعزيز	أكتوبر	٢٠١٥
كتابات لم تنشر	د. محمد مندور	نوفمبر	٢٠١٥

المؤلف



ممدوح فرَّاج النّابي

مواليد 1975 ـ قنا مصر

ـ حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة في النقد الروائي بتقدير مرتبة الشرف الأولى.

حصل على العديد من الجوائز الأدبية منها: جائزة الشارقة للإبداع العربي (فرع النقد 2008) جائزة الإدارة المركزية لقصور الثقافة (أعوام 2002/ 2007)، جائزة الدكتور طه حسين عن مركز رامتان الثقافي (2004، 2007)، وجائزة يوسف السباعي عن المجلس الأعلى للثقافة (2003)، وجائزة عبد المحسن طه بدر التي تمنحها كلية الآداب جامعة القاهرة لأفضل رسالة ماجستير ودكتواره في النقد الأدبي عامي (2003 ماجستير، 2010 دكتوراه). وجائزة إحسان عبد القدوس في النقد عام 2012 وجائزة صبري موسى في المقال النقدي عام 2015.

شارك في العديد من المؤتمرات النقدية، كذلك شارك في ندوة عن رواية السيرة الذاتية في الشارقة

يعمل أستاذًا مشاركًا، في جامعة رجب طيب أردوغان ــ تركيا.

يكتب بجريدة العرب اللندنية والقدس العربي، والحياة اللندينة ومجلة الدوحة والرافد والإمارات الثقافية، وفصول مجلة النقد الأدبي، والثقافة الجديدة.

هذا الكتاب

يأتي هذا الكتاب ليقدِّم الأديب العالمي نجيب محفوظ (1911- 2006) في إطار مغاير بعض الشيء عمّا قُدِّمَ به من قبل، وإن كان من خلال أعماله التي مع أدبيتها وجماليات تشكيلها قدّمت لنا صورة راقية لفكر وتأمّلات محفوظ وانشغالاته بقضايا مصيرية ظلت تُلح عليه خلال مسيرته الحياتية فمرّرها في سياق أعماله كتيمات أساسيّة وبارزة، وآمنت بها شخصياته ودافعت عنها أيمّا يكون الدفاع، في مطالبتها بالتحرّر والاستقلال والحرية، ودعواتها إلى العدالة والجمال إلخ.... كما يسعى الكتاب لإبراز جملة الخصائص التي اتسمَ بها أدب محفوظ، والتي ساهمت إلى حدٍّ بعيد في أن يُحافِظَ على ديمومته وتهافت الطلب على قراءته على الرغم من اختلاف السياقات الثقافية والسياسيّة والاجتماعيّة التي تولّدت فيها نصوصه، وكذلك اختلاف الأجيال والأذواق الأدبيّة، فقد ظلّت (ومازالت) إبداعات محفوظ بمثابة الذّاكِرة الحيَّة والأمِينة، على تاريخنا الوطني بنضالاته وإخفاقاته وانتصاراته أيضًا.

المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع 10 ، 16 ش كامل صدقى الفجالة ،
4 ش الإسحاقى بمنشية البكرى روكسى مصر الجديدة – القاهرة ـ ت : 22586197 ـ 24677371 ـ 24677138
فاكس ـ 202/24677188 ج.م.ع ، 4 ش بدوى محرم بك – الإسكندرية ت : 03/4970840 ـ 03/4970850